خصائص الأسلوب في شعر فدوى طوقان



دراسة وتحليل

فتحية إبراهيم صرصور

غزة – فلسطين

2005 م – 1426 هـ

ملتقى الصداقة الثقافي

www.alsdaqa.com\vb


خصائص الأسلوب
في شعر
فدوى طوقان
إعداد و دراسة
فتحية إبراهيم صرصور
غزة - فلسطين
1426هـ - 2005

إهـــداء..

إلى روح والديَّ..

أبي الذي غاب قبل أن تحفظه ذاكرة طفولتي ..

وأمي فيض الحب والحنان..

أحسنت إليّ .... فوهبتني الحياة

إلى روح شهيد الحق والإسلام..ابن شقيقتي

الشهيد أحمد ممدوح المصري ..

لهم أهدي عصارة فكري وجهدي

حبّا و وفاءً

تقـــــــــــــــديـــــــــم

لاشك في أن النص الشعري يرتكز في حقيقته على عملية الانحراف اللغوي كوسيلة فنية وتعبيرية للارتقـاء بمستواه الفني، والابتعاد عن المباشرة والسطحية، لذلك يسمو النص الأدبي بشعريته كلما أمعن صاحبه في عملية الانحراف اللغوي، وكثف من المثيرات الأسلوبية التي تحفز بدورها الناقد، ليتتبعها ويمحصها ويقف على حقيقـة دورها في إنتاج الدلالة.

إن النص الشعري بخروجه عما هو مألوف يظل مثيرا للقارئ ومتحديا له في الوقت نفسه، وهو ما يـنعكس على مستوى التناول والقدرة على الوصول إلى كنهه، وفك مغاليقه، والدخول إلى دهاليزه المعتمة.

ومن ثَم فإن المحاولات النقدية التي تتناول النصوص الإبداعية لا تعدو أن تكون أكثر من مقاربـات نقديـة تحاول أن تقتحم عالم النص الشعري لتضيء بعضا من جوانبه لا جميعها، فتتفاوت فيما بينها فهما وتحليلا وتذوقا وهو أمر يمكن أن يعود في رأيي إلى ثلاثة أمور هي:

1. النص الشعري المدروس ومستواه الفني.
2. المنهج النقدي وأدواته الإجرائية.
3. ثقافة الناقد وقدرته على الفهم والتحليل.

من هذا المنطلق أرى أن الكتاب الذي بين أيدينا يمثل محاولة جادة وجريئة في ميدان النقد الأدبي في فلـسطين، تجسِّد إيجابيا هذه الأبعاد الثلاثة وتكشف عنها، فالنص هو لشاعرة فلسطين فدوى طوقان التي تعد مـن أبـرز الشواعر العربيات في العصر الحديث، لما أسهمت به من إضافات جادة نحو تطوير بنية القصيدة الـشعرية؛ لغـة وتصويرا وموسيقى.

والمنهج الذي اختارته الباحثة هو المنهج الأسلوبي الذي يعد من المناهج النقدية الحديثة التي تنطلق أساسا من بيئة النص اللغوية في مستوييها السطحي والعميق، وما تتضمنه من

علاقات لغوية تتقاطع أحيانا، وتتوازى أحيانا أخرى، مشكلّة بذلك شبكة من قيم التشابه والتخالف التي تمثل جوهر البناء الشعري.

أما البعد الثالث فيتمثل في أن الباحثة قد أظهرت من خلال تحليلاتها النقدية وتذوقها الفني لخطاب فـدوى طوقان الشعري قدرة جيدة في فهم النصوص ومقاربتها، متجاوزة بذلك الوقوع في منزلق الـشروح التقليديـة البعيدة عن روح النقد والتحليل الموضوعي.

ولا أكاد أجانب الصواب عندما أدعى بأن الكتاب من الدراسات النقدية التي يشار إليها بالبنـــان في ميـــدان التحليل الأسلوبي في وقت امتلأت فيه المكتبات العربية بالعديد من الكتب والأبحاث التي لا تثير في القارئ رغبة البحث والدراسة والتحليل.

حاولت الباحثة في تناولها لخطاب فدوى طوقان الشعري أن تكون أقـــرب إلى العلميـــة والموضـــوعية في التحليل، فانطلقت بعملية إحصائية شاملة لكل مكوناته التعبيرية لتصل من خلالها إلى رصد المحاور الدلالية الرئيسة التي تشكل مجمل الخطاب الشعري للشاعرة وهي: الحب، والوطن، والنبات والشجر، والحياة والموت، والزمان والمكان، والاغتراب، ثم الصمت الذي لاذت به الشاعرة هربا مما تعانيه سواء على مستوى الأنا الفردية أم على مستوى الأنا الجماعية.

ثم انتقلت إلى موضوع الرمز الشعري بأشكاله المتعددة وما يؤديه من وظيفة دلالية وتأثيرية واســـعتين علـــى مستوى النص والمتلقي.

وأنهت دراستها بتناول قضية شغلت النقاد قديما وحديثا وهي قضية استدعاء النص الغائب أو ما يسمى بظاهرة التناص في النقد الأدبي لتكشف من خلال هذا التناول عن الأبعاد الثقافية والفنية عند فدوى طوقـــان وكيـــف استطاعت الشاعرة أن توظف هذه النصوص التراثية والإنسانية في تحسين رؤيتها الشعرية، وانفتاحها على الزمان والمكان معا.

وبعد ... وعلى الرغم من أهمية الكتاب وما به من إضاءات نقدية بارزة، فإنه لا تكتمل فائدته إلا باســـتيفاء البنيتين التركيبية والموسيقية، وهو ما ستحاول الباحثة استدراكه في دراسة قادمة إن شاء الله.

والله الموفق ،،،

د. محمد صلاح أبو حميدة
أستاذ البلاغة والأسلوبية المشارك
بجامعة الأزهر – غزة

مقـــــدمــــــة

إن من يحاول الكتابة عن الحياة الشخصية لفدوى طوقان لن يكتب إلا ما كتبته هي في رحلتيها الصعبة والأصعب، وليس بوسع أحد إضافة شيء اللهم إلا إن كان من يكتب ممن حظوا بشرف لقائها وجالسها؛ فسألها عمّا لم تكتبه في سيرتها، فهي من الكرم بمكان حيث لا تبخل بمعلوماتها على من تشعر باهتمامه بها وبدراسة أعمالها.

لقد وثّقت فدوى لحياتها عبر كتابين لم تترك شاردة ولا واردة مرّت بحياتها خلال تلك السنين إلا قبضت عليها وأودعتها بين دفتي رحلتيها؛ رحلة جبلية رحلة صعبة – والرحلة الأصعب – هاتين الوثيقتين اللتين لا يمكن لباحث أو قارئ متعمق أن يمرّ على عنوانيهما مرور الكرام، فإن كان العنوان هو سمة العمل الأدبي، فإنّ عنوانيّ فدوى يكشفان منذ اللحظة الأولى عن طبيعة الحياة التي عاشتها الشاعرة، إنها تصفها برحلة؛ وعادة ما تكون الرحلة غنية بالفوائد والمتع والمغامرات التي يسعد بها الإنسان مهما كانت التكاليف، لأنّ لذّتها تطغى على متاعبها، إلا أن رحلة فدوى لا كغيرها من الرحلات، إنها رحلة جبلية، مع ما في الجبال من وعورة وصعوبات في السير المحفوف بالمخاطر نتيجة لما يعترضها من صخور وأحجار، ثم إن رحلتها لم تقف عند كونها جبلية وإنما ألحقتها بوصف رحلة صعبة، لتزيد في دلالة المعاناة التي عاشتها حتى أصبحت المعاناة ملازمة لها وكأنها تسير في شرايينها فلا تفارقها، هذه هي صورة الشق الأول من حياتها كما نفهمها من عتبة النص، إنها رحلة داخلية في أعماق الذات تصطرع وتتصادم مع المجتمع المدني ممثلا بمنظومة العادات والتقاليد، هكذا كانت حياتها على المستوى الشخصي والاجتماعي إنها رحلة تخص أناها الفردية منذ كانت جنينا في رحم أمّها وحتى نكبة حزيران، وكأنها تبدأ السيرة بآهات الحزن الدفين في أعماقها منذ حاولت والدتها إجهاض حملها، وتنتهي بصراخات الأنا الفردية وقد انضمت للأنا الجمعية واتحدت معها. كانت تلك طبعة دار الأسوار بعكا أما في طبعة دار الشروق فجاء في عنوانها تقديم صعبة على جبلية ليصبح العنوان رحلة صعبة رحلة جبلية معبرا عن آهات مكتومة تصرح بها لفظة صعبة التي تتبعها لبدايات الرحلة التي عاشتها، وكأن الشاعرة استدركت شيئا فاتها في الطبعة الأولى فرغبت بتصحيح المسار في الطبعة الثانية، إمعانا في إظهار

المعاناة التي لازالت تستشعر صعوبتها فهي حاضرة في وجدانها رغم مرور السنين الطوال عليها، لتتبعها بالأصعب.

تأتي الرحلة الأخرى فيتوهم المتلقي بأنها ستكون أفضل من سابقتها بعد أن أينعت الزهرة، واشتد عودها، وبدأت تواجه الصخور البشرية من خلال إصرارها على قهر القوانين الوضعية التي حرمتها من التعليم، فانتصرت عليها كما تنتصر البذرة فتشق الصخرة.

وعودا على ذكر المتلقي الذي تمنى أن تكون الطريق أمامها ممهدة، وكفاها ما عانته فيما مضى من شطر حياتها، إلا أنّه يصدم حين يرى أن رحلتها الثانية هي الرحلة الأصعب لقد تحولت فدوى في هذه المرحلة من الفردية إلى الجمعية، وذلك لأنها ذات منفتحة لا تعرف الانغلاق، وكما كانت أبواب قلبها مشرّعة فأحبت كلّ شيء، كذلك كانت حياتها كتابا مفتوحا يطلّع عليه كلّ من يجالسها ويهتم بأمرها، فهي صادقة وصريحة، جريئة في البوح بما يمكن أن يعتبر سرّا من أسرار حياتها، هذه الصفات الفطرية أهلّتها للتماهي مع الذات الجمعية، إن كانت الوعورة والصعوبة في كتابها الأول تخص الأنا الفردية والأنا المرأة بفعل منظومة العادات والتقاليد، فإن الصعوبة في هذا الشق من حياتها كان جمعيّا وبفعل الاحتلال الذي عاناه شعبنا ولا يزال، وكأنّ فدوى تقرّ بأنّ كل ما تعرضت له في حياتها على المستوى الشخصي وكانت تظن أنه أكبر المآسي وأعظمها؛ هناك ما هو أشد إيلاما على نفسها وقلبها منه؛ إنها مأساة الوطن بأرضه وسمائه بإنسانه ونباته، إننا نكاد نسمع صوت فدوى وهي تقول هانت عذاباتي أمام عذابات الوطن.

لقد تمكنت أن تنتصر بقوة إرادتها على إرادة القوة الكامنة في المجتمع؛ وقد حطمت الصخرة فلم يعد أمامها مستحيل، أما هذه الصخرة المتمثلة في الاحتلال وما يزيد في قسوتها وصلابتها من انحلال وتخاذل وخيانة فإنها تراها أكثر صعوبة، وإن كان الهدوء مع الصبر والأناة والعزيمة أبلغاها آمالها فالوضع مع المحتل لا يفيد به سوى الجهاد والاستبسال.

هذا ما نقرأه في عنواني سيرة فدوى الإنسانة الوادعة الحالمة، الإنسانة الشاعرة الحيية، ابنة جرزيم وعيبال ابنة جبل النار سيدة الذات القوية وقد أصبحت هذه الذات سرّا من أسرار نجاحها واستمراريتها..

حاولت في دراستي هذه أن أجمع بين فدوى الإنسانة - عبر تناول حياتها من المولد والنشأة إلى النهاية - وفدوى الشاعرة والمبدعة - عبر خطابها الشعري وأهم المحاور الدلالية فيه، ثم أثر الثقافة العربية والغربية في شعرها وقد وظفتها عبر التناص، وارتقاء لغة الخطاب عبر توظيفها للرمز الشعري، قمت بتقديم دراسة أسلوبية شاملة لإنتاج الشاعرة موظفة المنهج الإحصائي بهدف إضفاء جانب من الدقة العلمية والموضوعية على نتائج البحث.لتتضافر مع الدراسات السابقة وتتكامل في تناول جوانب متعددة لشخصية فدوى، آملة أن أوفق في إضاءة شمعة تنير طريق عشاق البحث والدراسة، وأن تسهم في فتح مغاليق تيسر لهم سبل البحث.

فتحية إبراهيم صرصور

رمضان 1426هـ - أكتوبر 2005م

الفصـــــــــل الأول

- المولد والنشأة
- صفاتها
- ثقافتها
- حياة فدوى حافلة بالمفارقات
- تكريمها



1. المولد والنشأة

إنها فدوى عبد الفتاح طوقان من مواليد عام 1917م على أرجح الأقوال حيث ضاع تاريخ ميلادها من ذاكرة والديها كما ضاع حبّها في قلبيهما، ترجع أصول العائلة إلى قبيلة طوقان القادمة من تل طوقان في سوريا، عاشت في بيت محافظ؛ يجمع في أرجائه بين الأصالة والحضارة والرقي، كان بمثابة مجتمع صغير يجمع العائلة الممتدة من أعمام وعمات وأبناء وأحفاد، كما يحوي العديد من التناقضات التي أدركتها فدوى منذ نعومة أظفارها، كان ترتيب فدوى السابعة بين عشرة من البنين والبنات هم: أحمد، إبراهيم، بندر، فتايا، يوسف، رحمي، فدوى، أديبة، نمر، حنان. لم تحاول والدتها أن تجهض في أيٍّ من مرات حملها المتكرر، وجاءتها الفكرة في المرّة السابعة حين كان الجنين (فدوى) التي تولتها رعاية الله فثبتت في رحم أمّها رغم المحاولة، من هنا تبدأ حكاية فدوى، تبدأ بما تسميه هي الإصرار والتشبث بالحياة.

ولأنّها جاءت على كره من والدتها لم تولها أي عناية أو حبّ وأسندت أمر رعايتها إلى فتاة تسمى (سمراء) وهي ابنة الجيران وتعمل في خدمتهم، ظلّت السمراء هي المرجعية الوحيدة لفدوى سواء في قضاء حاجاتها المادية أو العاطفية من حب وحنان، وسط بيت يعج بساكنيه لكنه يفتقر لكثير من الحب والاحترام، إذ كان منطق السيطرة فيه للرجل..من هنا تبدأ رحلة فدوى داخل البيت، لقد أخذت دور المراقب والمدقق فيما يدور في أروقة هذا البيت الكبير الذي يحوي كثير من المتناقضات، ظلّت هكذا إلى أن خرجت للعالم الأوسع عالم المدرسة، وهناك التقت بجو عائلي من نوع آخر، جو يغذيه الحب الذي افتقدته في بيت العائلة؛ أحبتها معلماتها، أصبح لديها صديقات تطمئن إليهن وتلهو معهن بعد أن كانت تفتقر للصداقة داخل البيت حتى من ابنة عمّها شهيرة التي كانت العلاقة بينهما قائمة على الغيرة والحسد من قبل فدوى بسبب ما تلاقيه ابنة عمها من عناية وحب تغدقهما عليها أمها، إضافة لسرعة تحقيق رغباتها المادية، يضاف إلى ذلك الفراغ الذي حدث بموت صديقتها الوحيدة علياء ابنة الجيران التي كانت بمثابة المتنفس الوحيد لفدوى، فبها ومعها انطلقت إلى المزارع والحقول التي تعشق السير في طرقاتها، وتصحبها إلى بيت أقاربها وإلى المواسم والأعياد.

في المدرسة شعرت بكينونتها، وجدت نفسها التي طالما بحثت عنها، التقت مَنْ يحبّها ويهتم بها من معلمات وزميلات، وجدت التقدير والتشجيع على تفوقها فأحست بذاتها وأحسّت أنها تحيا الحياة. لذا كانت المدرسة هي النافذة التي فُتحت لفدوى لترى من خلالها الضياء، وبهــا تتنــسم عبير الصداقة والمحبة التي كانت عطشى لها باستمرار، أظهرت في المدرسة تفوقا واضــحا؛ تفانت في الدرس وحفظ القصائد وإلقائها على معلماتها وزميلاتها، ظلّت في المدرسة تنتقل من نجاح لآخر إلى أن كان ذلك اليوم الربيعي الذي رسم لفدوى طريقا جديدا؛ ليس بأزهاره وإنمــا بأشواك تلك الأزهار،وكتب عليها أن تسير به.

لقد أبت الجبال بوعورتها إلا أن تعترض طريقها، ووقف القدر لها بالمرصاد؛ لأول مرة تجد من يهتم بها ويلاحقها، ولأول مرة تشعر بأنّ أنوثتها تقدّر، لقد أرسل إليها أحد الشبان المراهقين زهرة فل أثناء ذهابها للمدرسة وكانت الطريق للبيت محاطة بالدكاكين وسط السوق، فوشى أحد أصحاب هذه الدكاكين لأخيها يوسف وكان عنيفا في تعامله معها، حيث تصفه بــأن التفــاهم لا يعرف إليه سبيلا، سألها عن الأمر واعترفت له بكل صدق ومع ذلك جاء حكم المحكمة التي لا رجعة فيه، ولا سبيل للرد أو الاستئناف أمامه، حكم عليها بالحرمان من أحب شيء لديها وهــو الخروج للمدرسة، وفرض عليها الإقامة الجبرية، فلا تغادر البيت إلا للقبر، ليتحول الحبّ فــي مفارقة عجيبة إلى لعنة تطاردها.

لقد انهار الحلم في إتمام تعليمها، دمّر مستقبلها الذي تطلعت لأن تكون شيئا مهماً فيه، وباتت رهينة المحبسين البيت والجهل.

صدر الحكم الذي لا يملك أي شخص تغييره إنّه قرار يوسف، لكن أين الأب؟ وما دوره فــي قرار سيغير مسار حياة ابنته؟ إنّه تقرير مصير!

بعد أيام اكتشف والدها تغيبها عن المدرسة، سأل والدتها لماذا لم تذهب هذه البنت للمدرسة؟ فقالت له من الأفضل ألا تذهب لأن البنت كبرت ومشاكل البنــات هــذه الأيــام كثيــرة. فلــم يعترض؟!

كان إبراهيم القلب الحنون عليها، ومن المؤكد أنّه يرى في هذا القرار حكماً بإعدام أخته البريئة وفي هذه السن الصغيرة. ومع ذلك لم يملك أن يغير من الوضع شيئا، لكنه حاول أن يعوضها عن هذا الفقد لمورد هام من موارد الثقافة والعلم، أصبح لا يصلها بعالم الأدب إلا ما كانت تسمعه من إبراهيم، تصغي باهتمام شديد للطرائف الأدبية والتاريخية التي كان يطالعها في كتاب الأغاني أو العقد الفريد أو كتاب الحيوان ويرويها لهم، ثم أخذت تغذي ميلها الفطري للشعر بحفظ المحفوظات والموشحات وتلقيها على الأشجار في صحن الدار متخيلة إياها جمهورا محتشدا، لقد فُرض عليها البقاء رهينة المحبسين، ولكن هيهات لنفس أبية أن تتحمل ضيم الجهل وقد ذاقت حلاوة العلم، وإن كانت لا تستطيع الخروج من سجن البيت فإنّ عزيمتها المتوثبة لقادرة على إخراج المارد من سجن الجهل، والزمن كفيل بإخراجها من قمقم البيت.

أخذت تساعد والدتها في أعمال البيت، وبعد الفراغ من أعمالها تتكفئ على عودها الذي تبثه شكواها فيستجيب لصدى قلبها، إلى أن كان يوم عاد فيه إبراهيم من عمله مسرورا يحدّث أمه بنجاحه في تعليم طلابه حيث بدأ البعض منهم يكتب الشعر بصورة سليمة. سمعت فدوى القول فردت بعفوية نيالهم (هنيئا لهم)، لفتت هذه العبارة العفوية – من طفلة – انتباه إبراهيم فقال لها أتحبين أن تتعلمي كتابة الشعر فقالت يا ريت. كان هذا اليوم بمثابة أول موعد مع الفرح الحقيقي لفدوى بعد ترك المدرسة، ستعود ثانية للكتب والأقلام ستعود لحفظ الشعر الذي تعشقه.

في ذات اللحظة اصطحبها إبراهيم إلى غرفته ووقف أمام المكتبة يفتش عن كتاب بعينه إلى أن وجده إنه ديوان الحماسة لأبي تمام، فتح الديوان على قصيدة لامرأة ترثي أخاها تقول فيها:

طاف يبغي نجوة — من هلاك فهلك
ليت شعري ضلة — أي شيء قتلك
أمريض لم تعد — أم عدو ختلك
أي شيء حسن — لفتى لم يك لك
كل شيء قاتل — حين تلقى أجلك
والمنايا رصّد — للفتى حيث سلك

حفظتها في ذات اليوم، وفي المساء ألقتها على مسامع إبراهيم دون تردد أو أخطاء- كان هذا الاختيار من قبل إبراهيم بمثابة نبوءة لفدوى التي ما انفكت ترثي الأخوة والأب والأحبة، ثم ترثي شهداء الوطن والعروبة- كان الاختيار الثاني دالية ابن الرومي في رثاء ابنه الأوسط محمد ومطلعها:

بكاؤكما يشفي وإن كان لا يجدي   فجودا فقد أودى نظيركما عندي

بدا تأثرها بهذه القصيدة شديدا فكتبت فيما بعد قصيدتها (إلى أخي)[1] .

لقد زاد في قلبي اشتياقي من البعد   فهل عند إبراهيم مثل الذي عندي
أقول لعين تشتهي النوم كفكفي   دموعك قبلا تستريحي من السُّهد
ألا ليت شعري هل تجيء ديارنا   فيذهب ما يلقاه قلبي من الوجد
عزيزون جميعا أخوتي غير أنني   أرى بُعد إبراهيم خلَّفني وحدي
أرى الهم قد عمَّ الديار ولا أرى   لبُعدِكَ عنها من سرور ولا رشد
أخذت عمادي يا (أنيس) الذي أرى   بأنك لم تأخذه إلا على عمد

ستة أيام مضت على ارتباط إبراهيم بتعليمها ثم توقف فجأة، لأيام ثلاثة حملت خلالها ثقل الخيبة وانقطاع الرجاء، ماذا تفعل؟ كيف ستعيده إلى الدرس؟ كيف وهي الخجولة التي لا تحب أن تفرض نفسها على أحد! إلى أن كان صباح اليوم الرابع من أيام الانقطاع تحدوها الرغبة، ويسندها الإصرار، تغلبت على خجلها واستجمعت شجاعتها وسألته بصوت متهدج تخنقه العبرات (هل غيرت رأيك؟ هل كففت عن...) انحبس صوتها وغطت وجهها الدموع... فأجابها بسرعة كلا! لم أغير رأيي وإنما أردت أن أتأكد من صدق رغبتك في التعلم..سنواصل اليوم الدرس.

---

[1]كتبت خواطرها وسطرت مشاعرها وهي ابنة الثلاثة عشر ربيعا، ونشرت قصائدها في بداية حياتها الأدبية (بسبب الحصار الاجتماعي) بأسماء مستعارة منها دنانير، والمطوقة. كما وأجرت اتصالاتها مع مجلة الرسالة المصرية، التي أخذت تنشر كتاباتها الشعرية التي ترسلها تباعا، إلى أن تبنى الناقد المصري أنور المعداوي ديوانها الأول فدفع به إلى دار النشر، وأشرف بنفسه على اختيار القصائد التي تشكل نسيجا متماسكا (الأداء النفسي) فوضعها سويةً في الديوان الأول، وأشرف على طباعته حتى صدر بعنوان " وحدي مع الأيام "، والذي بصدوره كانت بداية شهرتها وتألقها.

ما أسرع انكسارها وما أقرب رضاها عن الدنيا وإقبالها عليها متى رأتها تبتسم لها إنها الرومانسية مفرطة الحساسية.

ظل إبراهيم يتعهدها بالعناية والاهتمام، وجهها إلى قراءة الأدب العربي القديم من حماسة أبي تمام وشعر ابن الرومي والمتنبي وأبي فراس الحمداني، حذّرها من قراءة الشعر الحديث إلا شوقي وعدد قليل منهم، أراد بذلك أن تقرأ ما قرأه الشعراء الجدد قبل أن يستقيم لهم الوزن، لتبني ذاتها الشاعرة على الأصالة، بدأت تقرأ وتحفظ –عن ظهر قلب – كل ما يحدده لها كواجب يومي، كانت تضع الدفتر في جيبها أثناء أدائها لأعمال البيت وتخرجه بين الفينة والأخرى لتقرأ منه.

2 . صفـــاتها

إنَّ كلَّ منْ يقترب من فدوى – سواء وقف على حدود كتاباتها أم التقاها شخصيا – يلمس رقتها وبساطتها، صدقها وعفويتها، صراحتها ووضوحها، ينضاف إلى ذلك أنها ودودة تقدّس الصداقة وتحترم كلَّ من تصادق، حتّى إنّها كانت تعتبر الصداقة أفضل من الحب؛ فهو وإن كان يحمل كلّ المشاعر التي تتجلى في الحب من حبٍّ وإخلاص ووفاء إلا أنها تسمو بالأصدقاء عن الأنانية وحبِّ الامتلاك. ظلّت فدوى حتّى آخر لحظة في حياتها تحترم أصدقاءها وتكن لهم كلّ حبٍّ واحترام، فها هي تذكر ابنة جيرانها وصديقة طفولتها؛ علياء التي معها وبها تنسمت عبير الحرية والانطلاق بين الحقول، في المواسم والأعياد ومزارات الأولياء والدراويش، تقول " **كان الإحساس بالحرية والانطلاق بعيدا عن جو البيت الأثري المختنق بالمحظورات وبالأوامر والنواهي التي لا أول لها ولا آخر، كان ذلك الإحساس بالحرية يملؤني بفوحان الحياة**" فكانت وفاة علياء بمثابة صاعقة شديدة حلّت بفدوى، كما يظهر حبّها لصديقاتها ووفاءها لهن ما تحمله لصديقتها عناية النابلسي التي عرفت معها مذاق الصداقة، وأحبته تقول " كانت رفيقة مقعدي الدراسي تلميذة في مثل سنّي اسمها (عناية النابلسي) وكانت أحب صديقاتي إلى نفسي. ولقد بلغ من شدة تآلفنا أن ابتدعنا طريقة غريبة لتأكيد صداقتنا، فلجأنا ذات يوم إلى وخز ابهامنا، ولعقت هي قطرة الدم التي نفرت من أصبعي، كما لعقت قطرة الدم على أصبعها، وكان هذا توقيعا على أخوة دم لا انفصام لها" يمكننا تلمس شدة الوفاء لهذه الصديقة إذا عرفنا أن هذه الصديقة ورغم افتراقهما لا زالت تقبع في إحدى زوايا[14]قلب فدوى تقول: "لم ألتق بعناية منذ أيام

المدرسة فقد تركت نابلس بعد زواجها في سن مبكرة. ولكن عناية تلك البنـت الـصغيرة، لا تزال هناك، في زاوية دافئة من القلب، لم تغب عن مكانها أبدا".

أكثر ما تكرهه في الصداقة هو الغدر والحسد اللذين يفسدا قداسة تلك العلاقة تقـول: **"الـذي عرف الفجيعة في الصداقات والذي عانى مراوغة الأصدقاء يقدّر نعمة الصداقة التـي تنبـت على أرض من الثقة والصدق والاطمئنان، إذ لا صداقة حقيقية مع التحفظ والتوجس والحذر"**

من الصفات البارزة في شخصية فدوى حساسيتها المفرطة، وعفة نفسها، فكم تمنت أن ترتدي ثوبا صنعته خياطة ماهرة، حيث لم تكن ترتدي إلا ما تصنعه لها أمها، بينما ابنة عمها شـهيرة كانت ترتدي أفخر الثياب، تمنت لو اشترت لها أمها حلقا ذهبيا أو دمية لم تـصنع مـن بقايـا القماش، كانت تتمنى لكنّها تعف عن الطلب. حتّى بعد أن كبرت وكانت في ضيافة شقيقها نمـر في لبنان، أقيم حفل عشاء استقبالا لها ولكنها رفضت الذهاب، استغرب نمر وحاول أن يعـرف سرّ إعراضها عن حفل يقام على شرفها؟ تقول مات نمر وهو لا يعرف أنني كنت بحاجة لشراء بلوزة جديدة أذهب بها للحفلة، ولهذا امتنعت عن الذهاب. هل تجد أكثر من ذلك عفـة وحفظـا للكرامة؟

أما صراحتها فتتضح مما كتبته في كتابيها حيث كانا صورة للصدق والصراحة حتى في أدق الأسرار العائلية، كحديثها عن عمتها الشيخة، وعن المجتمع الأبوي الذي سيطر على ذلك البيت الأثري القديم الذي عاشت فيه هي والأسرة الممتدة من الأعمام وأبنائهم وأحفادهم دون تزييـف أو محاولة تجميل الواقع الذي تحياه.

3 . ثقافتها

كما تعهد إبراهيم فدوى، تعهدت هي نفسها، فكانت قارئة نهمة، بدأت تستيقظ في الساعات الأولى مع الفجر وتبدأ الدرس مستغلة الهدوء قبل استيقاظ القاطنين في البيت، أصبحت الدراسة عالم الخلاص من كل منغصات الحياة، كانت تمنحها القوة والنشاط طوال اليوم.

علمت نفسها وثقفتها حتى تفوقت في صنع ذاتها ونقلها من هامش اللاشيئية والعدميـة إلـى رؤوس الصفحات ومنابر العظماء.

اعتمدت في صقل موهبتها على القراءة والاطلاع في كتب الآداب العربية، بات الشعراء عالمها الجديد، وغدوا يعيشون معها، يشاركونها الحياة، كانت تعيش مع كل واحد فترة إلى أن تأتي على شعره وتستنفذ ما عنده تنتقل إلى شاعر آخر بدءا من شعراء العصر الجاهلي إلى الشعراء الأمويون والعباسيون، كان أبو فراس أكثرهم قربا من فدوى، فهو حاضر في قلبها ووجدانها حتى راحت تنسج قصائدها ولفترة طويلة على منوال شعره، نظمت وقتها ما بين حفظ القصائد ودراسة النحو والصرف حتى أتمت دراسة وفهم النحو الواضح بأجزائه والبلاغة الواضحة، ثم قرأت البيان والتبيين للجاحظ، والكامل للمبرد، أمالي القالي، العقد الفريد، الأغاني، قرأت كتب العقاد (الفصول، ساعات بين الكتب، مطالعات في الكتب والحياة) قرأت لطه حسين وقرأت سلسلة فجر الإسلام وما تلاها لأحمد أمين، قرأت لمصطفى صادق الرافعي ومي زيادة، تأثرت بأسلوب محمد حسن الزيات بعد أن قرأت ترجمته لآلام فرتر، حفظت العديد من المقطوعات الأدبية والخطب التاريخية لشوقي والنشاشيبي.

بدأت تقرأ دون منهجية وفي كافة التخصصات، أصبحت شديدة الالتصاق بعلم النفس من جهة والرواية من جهة أخرى، وانجذبت بفعل طبيعتها التشاؤمية إلى الشخصيات القلقة المتسائلة باستمرار: هل قدر الإنسان في السماء أم في دمه؟ هل تأتينا الجبرية من الخارج أم كما يقول علم النفس الحديث: هي جزء كامن لا ينفصل عن النفس؟

كانت تجد متعة في القراءة في الفكر الإسلامي، وفي كتب المعتزلة وجدلهم حول الجبرية والحرية والعدل والثواب والعقاب، ظهر أثر هذه القراءات فيما بعد في قصيدتها **(لا مفر)**:

لو أني رجعت صغيرة ــــ لو أني رجعت وملء يدية
تجارب عمري وخبراتية ــــ وما لقنتني الحياة الكبيرة
وما علمتني السّنون الكثير ــــ لعُدتُ برغمي لأخطائية
ونفس حماقاتية ــــ لكنت أواجه نفس المصير
ونفس الضياع
وذات الحبال تروح تلف عل كتفيّة
وتمضي تحزُّ وتقسو عليه ــــ وما من خلاص،وما من مفر

بدأت تكتب وإبراهيم يصحح لها الأخطاء، وتتقبل ذلك بحرص شديد ورغبة في تقويم كتاباتها، تعهدها شقيقها أحمد بتعليمها علم العروض **لتتعاضد الموهبة مع العلم، بدأ يشتد عودها وبدأت تعتمد على نفسها تكتب وإبراهيم يقرأ لها، وكثيرا ما يكتفي بالابتسام والربت على كتفها دون أن يعلق على ما قرأ وهي قانعة بذلك.**

ربى فيها إبراهيم قداسة التراث، فمتانة تركيب الجملة الشعرية والتمكن من ناصية اللغة لـن يتوفرا للشاعر دون العودة إلى الينابيع الأصلية للشعر العربي القديم.

تطلعت لتعلم اللغة الإنجليزية، وافق والدها على ذلك لها ولأختها فتايا، وبعـد الـدرس الأول وجه له اللوم من رجال العائلة، فتوقفت، وحين اعترضت أختها فتايا على القرار عهد والـدها إلى نمر مهمة تعليمهما، في عام 1939م **انتقل إبراهيم للعمل في إذاعة صوت فلـسطين مـن القدس، واصطحب فدوى معه، وهناك عاشت حياة مختلفة تماما، شهدت لقاءها بمجتمع مدني منفتح من شعراء وأدباء وسياسيين، ارتادت نوادي الأدب والثقافة ودور السينما، اتجهت نحو الانطلاق والخروج من قمقم العادات والتقاليد. بدأت تكتب أغـاني كأغنيـة العيـد وغيرهـا للإذاعة، اتجهت لتعلّم اللغة الإنجليزية لتتمكن من الإطلاع علـى الآداب الغربيـة**، فالتحقـت بمدرسة مسائية بجمعية الشبان المسيحية بالقدس، عاشت في القدس عالم الانفتاح على المكتبات العامرة ودور السينما وسهرات الأدب والفن، **لكن سرعان ما ترك إبراهيم القـدس وغادرتهـا معه إلى نابلس.**

بعدها انتقل إبراهيم للعمل في الجامعة الأمريكية ببيروت وهنا عاشت فدوى يتما حقيقيا لبعـد إبراهيم عنها، مما جعلها تكتب قصيدتها السابق ذكرها (إلى أخي) وكانت رثاء لحالها في بعـد إبراهيم معاتبة فيها أنيس المقدسي الذي كان سببا في التحاق إبراهيم للعمل بالجامعة الأمريكية، فغيَّب الفرح من حياتها لأنه بوجود إبراهيم يشرق وجه الله عليها.

عاد إبراهيم من بيروت ثم سافر إلى العراق التي لم يمكث فيها إلا عام ليعـود مريـضا ثـم يموت، بموته طُويت أجمل الصفحات من سجل حياة فدوى، لقد ذهب السند والعماد.

بغياب إبراهيم شعر الوالد بفراغ شعري، هنا ولأول مرّة يعترف بـــشاعريتها فيطلـــب منهـــا الكتابة في الشعر الوطني لكنّها ترفض ذلك وبشدة! لماذا؟ لأنه يمنعها من المشاركة في العمل السياسي النضالي، كيف تكتب تجربة لم تعشها؟ كيف تصف نضالا لم تتذوق طعمه؟ لكن ما إن حلّت نكبة عام 1948 حتى فجرّت وطنيتها المخبوءة في إحدى زوايا التمرد الذي يسكنها فكتبت قصائد تنضح أسىً على ما آل إليه حال الفلسطيني فكتبت قصائد منها: بعد النكبة – مع لاجئـــة في العيد – رقية من صور النكبة – نداء الأرض. وغيرها، حتى جعلت دواوينها مـــن الرابـــع وحتى السابع وقفا على الشعر الوطني.

بعد عام 1950 بدأت تنطلق للعمل السياسي فكان سفرها لعدة عواصـــم أســـيوية وأوروبيـــة وحضور مؤتمر السلام بالسويد ضمن وفد أردني عام 1956.

في عام 1962 توجهت إلى أكسفورد والتحقت بدورتين لتعلم اللغة حتى أجادتها قراءة وكتابة ومحادثة، درست الأدب الإنجليزي، كانت حصة الأدب الإنجليزي أكثر الحصص متعة وإثـــارة بالنسبة لها، فمن خلالها أخذت فكرة واضحة عن الحركة الأدبيـــة فـــي الخمـــسينيات ومطلـــع الستينيات، شاركت في النشاطات المدرسية المختلفة، شاهدت عدّة مـــسرحيات علـــى مـــسارح إكسفورد، اطلعت على أعمال الأدباء والفلاسفة والشعراء من شكسبير، لجون اوزبون، كيتس، بيتس، إليوت، نيتشة، هيجو، همنجوي، التهمت كتب الأدب الغربي بشراهة لتكتنزه في الذاكرة والوجدان فلم تترك كتابا تقع عليه عينيها إلا وتقرأه مرّة ومرّات. تأثرت بأحدث مدارس الفلسفة الغربية في أوائل القرن العشرين، ظهرت ثمار هذه الثقافة الواســـعة فـــي كتاباتهـــا الـــشعرية والنثرية، فكانت كتاباتها تتميز بحسن السبك ومتانة التركيب، إضافة إلى ما أنتجته هذه الثقافات من مخزون ثري وظفته في قصائدها عبر ظاهرة التناص.

ظلت تهتم بالديباجة الكلاسيكية والكلمة الرنانة حتى عام 1940م بعدها شعرت أن هذه الديباجة تعيق التدفق والانطلاق وتكبل الجيشان العاطفي في داخلها، إلى أن هداها الدكتور مندور إلـــى أدب المهجر فوجدت أن هذا الشعر قريب من تكوينها النفسي وتركيبها الذهني كذلك كان الحال مع شعراء أبولو كناجي والشابي فبدأت تدير ظهرها للديباجة وأصبح همها الجمال مع البساطة والصدق بعيدا عن التكلف.

في أواخر الأربعينات لبت نداء التجديد الذي أطلقه الشابي ونازك في تطوير شكل القصيدة العربية المعاصرة فتخلت عن البيت ذي الشكل التقليدي والإيقاع الرتيب.

4 . حياة فدوى حافلة بالمفارقات

من المحطات الفريدة في حياة فدوى أن هذه الحياة كانت حافلة بالمفارقات، فالموت يمنحها شهادة ميلاد، والحب يحرمها من تحقيق ذاتها عبر التعليم، القبضة الحديدية أكثر فائدة لها من اليد الحريرية؛ من الطبيعي أن يتساءل القارئ العزيز عن تفسير لهذا القول الذي يعتبر بالنسبة له لغزا محيرا. وله علينا أن نشرح الأمر:

- **الموت يمنحها شهادة الميلاد.**

في عام 1950 كان عليها استصدار جواز سفر وهذا يلزمه شهادة ميلاد، لكنها لا تملك هذه الشهادة فماذا تفعل؟

اتجهت إلى أمها فهي الأكثر معرفة بذلك التاريخ، قالت لها أمها " **أنا أدلك على مصدر موثوق يمكنك به التيقن من عام ميلادك: فحين استشهد ابن عمي كامل عسقلان كنت في الشهر السابع من الحمل.**" ضحكت وقالت لأمها دليني على قبر ابن عمك كامل. فلم يبق أمامي إلا أن استخرج شهادة ميلادي من شاهدة القبر، ذهبت في صباح اليوم التالي مع والدتها إلى قبر كامل لتجد أنه استشهد عام 1917، هذا هو العام الذي ولدت به، ولكن في أي شهر كان مولدها؟ وتسأل أمها فتقول لها " **كنت يومها أطهي "عكوب" هذه شهادة ميلادك الوحيدة التي أحملها.. لقد نسيت الشهر والسنة. ولا أذكر إلا أنني بدأت أشعر بآلام المخاض وأنا أنظف أكواز العكوب من أشواكها**"، وهذا نبات يظهر فيما بين شهر شباط ونيسان، تقول فدوى "بكل ما أحمل من طبيعة النزوع إلى الغيبيات، رحت أستطلع وأبحث عن السمات الخاصة بمواليد بروج هذه الأشهر الثلاثة: وجدت أن سمات مواليد برج الحوت –من 20 شباط إلى 20 آذار – تنطبق بشكل غريب على طباعي وميولي. ووضعت نفسي في برج الحوت.

- **الحب يحجر عليها .**

الحب ذلك العاطفة السامية التي ظلت فدوى متعطشة لإشباعها بكل صنوفها، من حب أبوي، لحب أخوي، لحب الذكر لأنثاها، وحين ابتسمت لها الحياة ووجدت من يهتم بها ويتابع خطوها في الذهاب والإياب، ذلك الشاب المراهق الذي لم يتجاوز السادسة عشرة من العمر يرسل لها بفله ملفوفة بورقة، أرسلها لها مع طفل، ولمّا كان بيتها يقع في شارع السوق شاهد أحد التجار متابعة الفتى لها وإرساله الزهرة لها فوشى لأخيها يوسف، ويوسف شاب مراهق يحاول فرض سيطرته لإثبات رجولته، دخل البيت مناديا عليها وسألها عن الفتى فأجابته بكل صدق إنه صبحي! قال لها لو لم تقولي الصدق لقتلتك. والآن يحظر عليك الخروج من البيت إلا للقبر.

بذا يكون يوسف قد وضع العقبة الأولى أمام فدوى، حرمها من المدرسة وحرّم عليها الخروج من البيت، لم يحاول أيٌّ من أفراد العائلة تغيير هذا القرار الصارم، ظلت في البيت عدة أيام تساعد أمها في أعمال البيت، إلى أن كان صباح أحد الأيام حيث عاد والدها ووجدها في البيت، سأل أمها لماذا لم تذهب هذه البنت إلى المدرسة؟ فقالت له مشاكل البنات هذه الأيام كثيرة ومن الأفضل بقاؤها في البيت. اكتفى بهذا التبرير ولم يحاول الاعتراض عليه. **حتّى إبراهيم – أكثر أخوتها حنوا عليها– لم يحاول إلغاء هذا القرار، واكتفى بأن يعوضها عن ذلك بتعليمها الشعر.**

هكذا تحول الحب إلى لعنة؛ لكنّها – رغم ما سببه لها من آلام وتغيير لمسيرة حياتها – ظلّت تعيش على ذكراه وتسعد به، وظلت تعتبره الحب الحقيقي الوحيد في حياتها.
ثم هي نفسها تلك الفتاة المتعطشة لمحبة الآخرين واهتمامهم بها تُطلب للزواج فتعزف عنه وتعتبر الحبيب مجرد باعث لقصيدة تكتبها فيه.

- **يوسف يعترف بشعريتها .**

يأتي نشر إحدى قصائدها بحماس من يوسف ذلك الأخ المتسلّط الذي حكم عليها بالإقامة الجبرية، وعمد إلى زعزعة ثقتها بنفسها، هو نفسه يأخذ منها قصيدة للشعوب هبة ويعرضها على الشاعر عبد الكريم الكرمي الذي ينشرها باسم فدوى فتفاجأ بها.

5 . تكريمها

كرّمت فدوى في حياتها، واهتمت بها معظم المحافل الأدبية عربية وغربية ومنحت العديد من الجوائز منها:

- جائزة الزيتونة الفضية لحوض البحر الأبيض المتوسط- باليرمو- إيطاليا 1978م.
- جائزة عرار السنوية للشعر، رابطة الكتّاب الأردنيين –عمان 1983م.
- جائزة سلطان العويس من الإمارات العربية المتحدة 1989م.
- وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية 1990م.
- جائزة المهرجان العالمي للكتابات المعاصرة، ساليرنو – إيطاليا.
- جائزة البابطين للإبداع الشعري، الكويت 1994م.
- وسام الاستحقاق الثقافي التونسي، تونس 1996م.
- جائزة كفاكس للشعر، أثينا – اليونان.
- جائزة الآداب، منظمة التحرير الفلسطينية 1997م.
- الدكتوراة الفخرية من جامعة النجاح الوطنية بنابلس، وكانت أكثر الجوائز تأثيرا في نفسها وإيثارا على قلبها.

.. لكن.. وبعد هذه الحياة الحافلة ارتقت شاعرة فلسطين الأولى وأميرتها للعلى، ارتقت في يوم الجمعة الثاني عشر من الشهر الثاني عشر للعام 2003م، كعادتها تودّع العام لكنّ في هذه المرة لن تستقبل الذي يليه، تركته لمن خلفها علّهنّ يواصلنّ ما انتهت إليه على الدرب بعد أن

عزفت سيمفونية اللحن الأخير، عزفتها بعد قصة كفاح امتدت عبر أكثر من سبع وثمانين سنة، وقفت فيها بكل صلابة – رغم رقتها ووداعتها – وقفت تحارب في أكثر من جبهة وأكثر من خصم، حاربت منظومة العادات والتقاليد، حتى زُحزحت صخرتها الجاثمة على صدرها وصدور الفتيات البريئات أمثالها، تحدّت الجهل الذي فُرض عليها وانتصرت عليه، سطرت بكلماتها المنظومة والمنثورة مسيرة المرأة وحياة شعب بأكمله، شعب تقلبت عليه الدهور والحكومات، لذا لن أقول كما يقول الكثيرون بأننا خسرنا فدوى، فكل ابن آدم لا بدّ ذاهب نحو النهاية، لكننا كسبنا فدوى عبر سبعة عقود، وستبقى مع شعبها بكلماتها ونضالاتها ما دام في الأمة طفل يرضع من لبن الوطن الغالي، لقد كانت فدوى من أغلى مكاسبنا، ويكفي هذا الوطن فخرا بأنها إحدى بناته المناضلات بالكلمة والفعل، لقد أثبتت للعالم قاطبة أنّ المرأة الفلسطينية مثلها مثل الرجل في التضحية والعطاء.. لتكرّم بعد وفاتها بدءا من تناولها عبر أقلام كبار الكتاب والنقاد العرب والأجانب، ثم السهرات الثقافية التي أقيمت على مائدة أدب فدوى، وحتّى حفلات التأبين التي غزا فيها أدب فدوى عددا كبيرا من المدن والقرى الفلسطينية والعربية في الداخل والخارج، أهمها حفل تأبين أقامته جامعة النجاح الوطنية بتاريخ 2004/2/24م ليصدر عنه كتاب يتحدث عن حياتها ويحمل شهادات لعدد من أصدقاء الشاعرة ومحبيها والمهتمين بأدبها.

الفصـــل الثـــاني

- المحاور الدلالية في شعر فدوى
- الرمز في شعر فدوى

أولا: المحاور الدلالية في شعر فدوى

كتبت فدوى شعرا مفعما بالحياة، يضج بالحركة ومحاولة التغيير؛ كتبت مخلصة لأناها الفردية، ثم تحولت لتكتب للأنا الجمعية ممثلة في الوطن بأبنائه وزرعه وأرضه وحريته، والمتتبع لشعر فدوى عبر دواوينها الثمانية يجد أنه انصب في محاور دلالية عديدة، نورد هنا أهم هذه المحاور.

- **محور الحب**

الدارس لدواوين فدوى يدرك من خلال مفرداتها شفافية روحها ورقة مشاعرها، ويمكنه أن يصرح بكل جرأة أن محور الحب يتصدر معجمها الشعري، خاصة في دواوينها الأولى التي تعكس بمرآتها الذات والعواطف عند فدوى، ثم هو يلقي بظلاله على دواوينها الأخرى، فيكسو مفرداتها بثوب الحب القشيب.

يليه محور الوطن وقد يممت الشاعرة- بعد نكبة فلسطين- عواطفها وكلماتها نحوه، فكانت وطنيتها تنضوي تحت جناح الحب، وكان حبها ينمو ويترعرع في أحضان الوطن، فأحبت ابن الوطن، وبنت الوطن، أحبت ذرى الوطن وسهوله، أحبت جباله ووهاده.

لذا كانت فدوى ما بعد النكبة هي نفسها فدوى ما قبل النكبة، رقةً وحبا ووطنية؛ وإن كانت دواوينها الأولى تعج بمفردات الحب البشري ودلالاته، فدواوينها الأربعة التالية تعجّ بحب الأرض وابن هذه الأرض، أما ديوانها الثامن والأخير (اللحن الأخير) فكُرّس للحبين معا: حب البشر وحب الوطن.

لهذا الحب يرجع الفضل في تفجير الطاقة الإبداعية لشاعرية فدوى، وإن كان الحب سببا لمعاناتها المستمرة، وحرمانها من مواصلة تعليمها، وفرض الإقامة الجبرية عليها- حتى باتت رهينة المحبسين؛ البيت والجهل – فإنه الباعث لشعرها والمحرك لمشاعرها. وهو كوة الضياء في حياتها. ففي الوقت الذي أحكم الظلام قبضته عليها؛ من ظلم الأهل والموروثات الاجتماعية – متمثلة في منظومة العادات والتقاليد – انبثق شعاع الحب يضيء روحها ويحرك

مشاعرها، ويهديها لذاتها المبعثرة التائهة؛ كان الحب مخلّصها من الضياع والفراغ، راويا ظمأها بعد جفاف حياتها من حنان الوالدين اللذين كانا يتعاملان معها كأمر واقع فرض عليهما، إذ جاءت لحياتهما على غير رغبة منهما، ولا ترحيب بها عدا أخيها إبراهيم الذي عاشت لسنوات على حافة وعيه هو وصحبه[1].فكان الشعر سلواها والحب زادها حتى بات شعرها حبّا وحبّها شعرا فجسّدت بذلك مقولة فرتبورغ إن " **المحتوى والشكل اللغوي لحياة الإنسان النفسية كلٌ منهما مشروط بوجود الآخر ولا يمكن اعتبارهما منفصلين** " وأن " **اللسان هو التعبير عن الشكل الذي بواسطته ينظر الفرد إلى العالم ويحمله إلى داخل ذاته** " [2].وحب فدوى بعيدٌ عن الشهوة والجسد، لذا فهي تعتبر الحب حقا مشروعا لكل البشر ما دام مصبوغا بالعفة، مزينا بالطهارة، فالله محبة " [3] والإسلام لم ينفخ في نار الحبّ ليطفئها، ولم ينفخ فيها كذلك ليوقدها. فتلك من شئون النفس والحياة التي يواجهها منفصلة عمّا حولها، ولم يعالجها منقطعة عمّا وراءها وأمامها، وإنما نظر إليها نظرة جامعة فشقّ لها الطريق، وصعّد فيها الميول، وأضاف إليها هذا الحاجز فزرع في نفس المؤمن نزعة أخرى تقف لعاطفة الحبّ، هي نزعة العفّة، **ومن العفة التي يواكبها الدين، ومن الحب الذي كانت تواكبه الغريزة كان الحب العذري**"[4]. وهو الحب الذي يسمو على المتع الحسية التي تهون لدى المحب بقدر ما يعظم شأن العاطفة في ذاتها، والحرمان هو وسيلة السمو بهذه العاطفة لهذا الجسد، هكذا كان حب فدوى للرجل إلا أنها لم تجعله وقفا عليه. لقد أحبت كلّ الأشياء: أحبت أخويها؛ إبراهيم ونمر، أحبت معلمتها، صديقتها، جارتها، وأحبت الطبيعة حتى العشق، آمنت بها حين ضاقت بالبشر، بثتها همومها وشكت إليها ظلم ذوي القربى. فكانت هي سلواها ومأواها، تخرج إليها كلما أحست بحاجتها لصديق، فتجدها خير صديق، لاتساع صدرها، وكتمانها للسرّ، والتقائها معها في الصراحة والوضوح والبراءة، فالتقتا التقاء المثيلين.

أحبت الشعر وفيه تقول: "أصبح الشعر حبي الذي ظل طيلة حياتي حبّا صوفيا، ليس بالمعنى الديني، بل بما في هذا الحب من شدّة وبما يبعثه في أعماقي من نشوة باهرة."[5]

---

(1) انظر، رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان، دار الشروق –عمّان، ط3، 1988م :32.

(2) مشاكل اللسانيات ومناهجها، فون فرتبورغ : 146، عن منهج المعجمية، جورج ماطوري :128.

(3) في مقابلة شخصية للباحثة مع الشاعرة بتاريخ 1999/12/3م.

(4) تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل، دار العلم – بيروت، ط4، 1969 : 286-287.

(5) رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان، دارالشروق- عمان، ط3، 1988م :76.

وبنظرة متأملة للمفردات التي ضمها محور الحب نجدها تتمثل في:

حبّ، عشق، شوق، قلب، صدر، هوى، حضن، دفء، روح، ولع، غرام، حنان ونلاحظ أنها غطت مساحة واسعة من فضاء مجموعتها الشعرية حيث بلغ مجموع دوال هذا المحور(2066) دالا وتشكل نسبة 8,4% من مجموع مفردات المعجم الشعري والبالغ عددها (24650) مفردة.
وقد تردد جذر قلب بمشتقاته حوالي (352) مرة أي بنسبة 17% من مجموع دوال المحـــور، وتردد جذر الحب بمشتقاته حوالي (340) مرة أي بنسبة 16,5% من مجموع دوال المحور.
بينما تردد جذر روح بمشتقاته حوالي (208) مرة أي بنـــسبة 10,1% مـــن مجمـــوع دوال المحور، تشكل هذه في مجموعها (900) دالاً بنسبة 43,6% من مجموع دوال المحـــور، فـــي حين بلغت نسبة تردد بقية المفردات حوالي 56,4% من مجموع مفردات المحور.

وبمتابعة توزيع مفردات هذا المحور على صفحات الدواوين الشعرية نلاحـــظ أن نـــسبة ترددها في الدواوين الثلاثة الأولى أعلى من ترددها في الدواوين الأربعة التالية وكانت تتجه في كليتها نحو الرجل، وإن لم ينقطع سيل دوال الحب المنهمر في الدواوين الأربعة التالية، بل ظل التدفق قائما ولكن مع تغيير الدفّة من حب رجل، إلى حب وطن، إذ نرى ألفاظ الحب على نفس درجة جاهزيتها وحضورها في الدواوين الأولى لكن الألفاظ الخاصة بحب الرجل كمصدر وسرّ قليلة جدا.

في ديوانها الثامن بعد أن أدت رسالتها الوطنية، وقضت ما عليها من دين للـــوطن عـــادت لذاتيتها الفردية، وحبها الأنثوي، فغلبت الذاتية الفردية على الذاتية الجماعية، وبصفة عامة يعتبر الديوان الثامن خلاصة للحب بنوعيه.

ويمكن توضيح نسبة التوزيع لدوال الحب البشري من خلال الجدول الآتي:

الديـــــوان	نسبة التردد
الأول (وحدي مع الأيام)	**753**
الثاني (وجدتها)	**445**
الثالث (أعطنا حبّا)	**220**
الرابع (أمام الباب المغلق)	**186**
الخامس(الليل والفرسان)	**127**
السادس (على قمة الدنيا وحيدا)	**68**
السابع (تموز والشيء الآخر)	**141**
الثامن (اللحن الأخير)	**126**
المجموع	**2066**

من خلال الجدول السابق يتأكد لنا تراجع الحب البشري إذ يبدو التدرج التنازلي في تكرار دواله، وذلك لانسحابها نحو حب الوطن وابن الوطن ونباتات الوطن. وبرصد خطوات فـدوى الحبيّة نجدها تعبر دروب الحب وتجتاز مسالكه عبر مرحلتين:

الأولى: مرحلة الوهم والخيال

الأخرى: مرحلة الواقع

المرحلـــــة الأولى:مرحلة الوهم والخيال

تنظر الشاعرة حولها فتجد حياتها خواء؛ تفتقر لحب الوالدين والأهل، أحست بحاجتها إليـــه، بعد أن شعرت باعتلالها بمرض نقص الحب، فأخذت تبحث عنه في صديق يخلص صحبتها، أو رفيق يؤنس وحدتها ويملأ شاغر نفسها الوحيدة فتقول:

سرتُ وحدي في التيه، لا قلب يهتزُّ صدى خفْقِهِ بقلبي الوحيد
سرت وحدي، لا وقع خطوٍ سوى خطوي على المجهل المخوف البعيد
لا رفيق، لا صاحب، لا دليل، غير يأسي ووحدتي وشرودي
وجمود الحياة يضفي على عمري ظلّ الفناء.. ظلّ الهمود.[1]

تبدأ الأبيات الشعرية بالفعل الماضي المسند إلى ضمير المتكلم متبوعا بالحال (وحدي)، وتحدد مكان السير (في التيه) وهي حين تجمع الوحدة مع التيه تضفي على رحلتها جوّا من الوحـــشة والأسى، تعمقه بنشر الدلالة أفقيا وعموديا حيث تجمع بين (وحدي – تيه – لاقلب – الوحيد – وحدي – لا وقع – مجهل – مخوف – بعيد – لا رفيق – لا صاحب – لا دليـــل – يأســـي – وحدتي – شرودي – جمود الحياة – ظلُ الفناء – ظلّ الهمود) دوال تقطر وحدة وأسى، لتـــأتي البنية التركيبية وتتعاضد مع البنية الإفرادية فتطبق بجوها المأســـاوي المـــوحش علـــى حيـــاة الشاعرة، فتكرار النفي لما هو جميل وقد ورد خمس مرات في أربعة أسطر؛ ثلاث منها وقعت في سطر واحد (لا رفيق، لا صاحب، لا دليل) يدلل على اضطرابها ولهفتها لمن يؤنسها فتتدرج من الأعلى إلى الأدنى؛ تبدأ برفيق، ثم تصل لمجرد دليل، إلا أنها لا تكتفي بهذا، بل تعمّق مـــن معاني الوحشة والوحدة بقولها (لا قلب يهتز صدى خفقه بقلبي الوحيد) وزيادة في تأكيـــد جـــو الوحشة والخوف تكرر المعنى في السطر الثاني.

وإن كانت في السطر الأول تسير في التيه فهي (في السطر الثاني) توقـــع خطواتهـــا علـــى مجهل، والمجهول يكثف دلالة الخوف ويزيد من حالة القلق والتوتر، إنه بعيد وطويل، وإمعانا

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1993م ، في ضباب التأمل :51.

في الإحساس بالألم والخوف والوحشة تعلن أن لا رفيق معها يؤملها، ولا صاحب يؤنسها، ولا دليل يرشدها، ليس معها سوى اليأس والوحدة والشرود، فهي تنفي وجود الإيجابيات وتؤكد وجود السلبيات مما يكثف تلك الدلالة التي انطلقت منها.

ويأتي السطر الرابع مضيفا ما يتمم خوفها من(جمود الحياة يضفي على عمرها ظل الفناء .. ظلّ الهمود) وبديهي أن ليس بعد الفناء إلا الهمود، لكنها تضع بينهما نقطتين عوضا عن موقفين مرت بهما، تركت للمتلقي حرية اختيارهما. وهنا يتيقن المتلقي أن كلّ السبل مغلّقة أمامها، ولا أمل في العثور على صديق بعد أن أتت بمجموعة من المتواليات الدلالية التي تعاضدت، مكونة بنية دلالية تكشف عن يأس الأنا وخوفها حال كونها بلا رفيق، كما وظفت أسلوب النفي في شحن الصياغة بشكل يعكس التوتر النفسي الذي تكابده جراء حرمانها من الحب والحنان، وذلك في: لا قلب، لا وقع خطو، لا رفيق، لا صاحب، لا دليل. خمسة أساليب نفي وردت في أربعة أسطر شعرية تظهر ما تعانيه الذات الشاعرة من حرمان، ينضاف إليها الحضور المُلح للذات التي سيطرت على الأسطر الشعرية بشكل لافت للنظر من خلال ضمائر المتكلم التي بلغت عشرة ضمائر على هذا النحو: سرت/ وحدي/ قلبي/ سرت وحدي/ خطوي/ يأسي/ وحدتي/ شرودي/ عمري.

أما على مستوى الصياغة فنجد أن السيطرة للاسمية التي تمنح المعنى صفة التقرير للحدث المجرد من الزمن.

في هذه الوحدة وهذا التيه، تتكالب على الذات الشاعرة الهموم وتحاصرها الأحزان؛ فتعلن أنها غير قادرة على احتمال هذه الوحدة، وتأتي ردة الفعل من جهتها فتصرخ:

عجّ الأسى في نفسها الشاعرة　　في ليلة مقرورة كافرة
وحيدة، ضاق بها مخدعُ　　توغل فيه الوحشة السادرة!
كم شهد المكبوت من شجوها　　تثيره خلجاتها الثائرة..
كم التوت فيه على قلبها　　تبكي أماني قلبها العاثرة
وكم، وكم، ولا يدُ برّةٌ　　تأسو جراح الزمن الغائرة! [1]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، طمأنينة السماء:43.

تعمد الذات الشاعرة لحشد كل ما من شأنه إفراز دلالات إضافية تزيد من معاناتها نحو (أسى، ليلة مقرورة، كافرة، وحيدة، ضاق بها مخدع، توغل فيه الوحشة السادرة، مكبوت، التوت، تبكي). فهي تشكو الوحدة والأماني العاثرة والجراح الغائرة، فأنّى لها أن تسكن أو ترتاح وهذا حالها.

يتصدر الفعل (عجّ) السطر الشعري وعجّ في اللغة يَعِجُ ويَعَجُ عجا وعجيجا، وضج يضج: رفع صوته وصاح؛ وقيده في التهذيب [1] وهي إن كانت تحاول تهذيب صوت أساها وتقليم آهاتها فإنما كان ذلك في ليلة شديدة البرودة – وقد اصطلح العرب على نعت ما لا يطاق ألمه بالكفر – ونعتها لتلك الليلة بالكفر يدل على تجردها من الرحمة، وبدلا من التزام مخدعها في مثل هذه الليلة والاحتماء بدفئه نجدها تعافه، ولا تطيق النظر إليه بعد أن تغلغلت الوحشة في ثناياه مع ما توحي به (توغل) من وحشية واقتحام وسيطرة، مما يجعل التغلب عليها صعبا، باتت الهوة بين ما تريد وما بها يحيط، شاسعة، ففي حين تقف الذات مشتعلة بنيران قلبها ووجدانها تواجَه بالبرودة والوحشة، وتقف الأماني الطموحة مقابل اللامبالاة والقسوة.

وتوفق الشاعرة في إظهار ضعفها وانكسارها المتكرر، حين جعلت السيطرة لصوت (الراء) مع ما يحمله من حركة صوتية تكرارية بارزة؛ لأن مخرجه (طرف اللسان مما يلي ظهره مع ما فوقه من طول الثنيتين العليين ... وهو من الحروف الذلقية نسبة إلى طرف اللسان وطرف كل شئ ذلقه "[2] .وقد بلغ تردد هذا الصوت عشر مرات في خمسة أسطر شعرية بواقع صوتين لكل سطر.

وتورد الشاعرة مآسيها وأحزانها عبر استفهامات أربعة اختصت بها أداة الاستفهام (كم)، التي تفيد شدة التحسر وكثرة الألم، وبعد هذه الاستفهامات تشعر ويشعر المتلقي معها بضرورة وجود مَن يشفق ويحنو عليها .. لكن الأمل يتبدد، وتذهب أمانيها أدراج الرياح حين تجد نفسها وحيدة، فما من يد تحنو عليها أو تداوي جراحها التي عمّقها الزمن دون ذنب اقترفته، حيث أُحكم حصار الوحدة عليها، وأطبقت العزلة عليها الخناق.

---

(1) المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق – بيروت، ط33، 1992م :487.

(2) أحكام تجويد القرآن،محمد سليمان أحمد الشندويلي، دار ابن القيم للنشر والتوزيع ،السعودية - الدمام، جمادى الأولى 1388هـ/ أغسطس،ط2، 1968م :119.

وكي تمنح الشاعرة نفسها مساحة أوسع تتمكن من خلالها التعبير عن دواخلها بحرية لجأت إلى حيلة نحوية تتمثل في ضمير الغائب الذي سيطر على الأسطر الشعرية بشكل لافت، فكان حضوره تسع مرات في خمسة أسطر شعرية متتالية، يتيح لها فرصة تأمل الحدث بقدر كبير من الموضوعية، وأن تجذب انتباه المتلقي فيشاركها تعاطفها مع الموضوع، كما كان في سيطرة حروف الجر ما يدل على اضطراب الذات وقلقها، لذا ضمّنت أسطرها الشعرية الخمسة سبعة حروف جر كانت الغلبة فيها لحرف الجر (في) الذي يفيد الانغماس في الأسى وإحاطته بها من كل جانب.

إذا كانت الشاعرة قد وصلت إلى قناعة بأن الأيد الكريمة والقلوب الرحيمة تتجاهلها فلا تمتد إليها، فإنها وجدت في الحلم وسيلة قوية لمواجهة هذا الواقع المرير فلا تستسلم له، وكيف تستسلم والحياة تفور في قلبها، وفيض المشاعر يتدفق في نفسها، وعاطفة الحب تواصل تغلغلها في قلبها وما من شئ يمكنه أن يعيق مدّها فتقول:

قلبي تفور به الحياة وقد | **عمّقت ومدّت فيه كالأمد..**
فتهزّ أغواري نوازعه | **صخّابة، دفّاقة المدد**
ويظل منتظراً على شغف | **ويظل مرتقباً على وَقَدِ**
أحلام محروم تساوره | **متوحّد في العيش منفرد**
ويود لو تمضي الحياة به | **للحبّ، مصدر فيضها الأبدي!**
.... | .... (1)

تبرز الذات المتكلمة قوية بإضافة كلمة قلب إلى ياء المتكلم فتلغي المسافة بين الأنا والموضوع، وتظهر التوحد بينهما، وعندما تجعل الصدارة للقلب فيتقدم على الفعل والفاعل (تفور به الحياة) فإنها تكسبه نوعا من الخصوصية التي تضفي عليه أهمية وتميزا، فهذا القلب تفور فيه الحياة – والفوران يعني زيادة الشيء عن وعائه – لا يمكن لأحد أن يحد من فورانه، خاصة أن الحياة متمكنة منه منذ زمن قديم قدِم الأمد، وتمكنها فيه فاعل ونشط، فهي تهز أعماقها وتحرك مشاعرها وحنينها بقوة، و تبرز شوقها للحب ولهفتها عليه، وهنا لا تملك أمام هذا التدفق والاندفاع إلا أن تتنازل عن وعيها ما دام لم يحقق لها هذا الوعي أملا رجته، فتلجأ

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، أشواق حائرة:32.

للحلم، تحلم وتأمل أن تحقق لها الحياة ما تتمناه؛ وما لها من أمنية إلا أن تنعم بسعادة الحب وتغب من ينابيعه التي لا تنضب.

وإذا كان القلب وهو مصدر الحياة ووعاء الحب لم يُذكر صراحة إلا مرة واحدة، فإنه ذُكر بضميره ست مرات ليكون مجمل حضوره سبع مرات في خمسة أسطر شعرية؛ في محاولة منها لبيان عظم قدره، وأهمية دوره في الحب والحياة.

وتلعب البنية الإيقاعية دورا هاما في العزف على سيمفونية ألم الانتظار، مما يشحن الدلالة بمزيد من الأسى واللوعة.

ويظل منتظرا على شغف ويظل مرتقباً على وَقَد

ولكي تعبر الشاعرة عن قوة الحياة، وأثرها على القلب استغلت بنية تضعيف الكلمات، وما يصاحب هذا التضعيف من مضاعفة للمعنى؛ إذ إن كل زيادة في المبنى يتبعها زيادة في المعنى، فتكرر التضعيف في الكلمات (صخّابة، دفّاقة، متوحدّ) ينضاف إلى ذلك التكرار الوارد في السطر الثالث، إذ كررت الشطر الأول بنفس بنيته التركيبية (الفعل الناسخ ومعموليه متبوعا بجار ومجرور) مما يدل على أنها لن تكلّ أو تملّ من مواصلة انتظار الفرج المتمثل بكوة ضياء يأتي بها الحب فينير حياتها. لذا لا بد وأن تحقق لقلبها ما يريد إن لم يكن واقعا، فليكن بالوهم والخيال، وبذا يولد الأمل في نفس الشاعرة من رحم المعاناة، وتمنح نفسها فسحة أمل تطل من خلالها على النور فتستضيئ به بعد أن كانت وحيدة أسيانة تعيش في وحشة.

وقد كنت في وحشة لا أرى لي أليفا يبدد عني الأسى
فلا النفس يسعدها فيض حب، ولا القلب يسطع فيه السنى
إلى أن تجليت روحا مشعا كنجم تلألأ لابن السّرى
فضوأت أيامي الحالكات وأفعمتها بذكي الشذى (1)

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 65.

تذكر الشاعرة ما كانت تعانيه وتعايشه من ألم الوحدة والوحشة قبل أن يطلّ عليها الحبيب بنوره، وفي وضع حالها قبل ظهوره مقابل سعادتها به تبرز النقلة النوعية التي انتقلتها الذات من الظلام للنور، ومن الموت للحياة بفعل ظهوره في حياتها. وحين نحتت الشاعرة من الفعل ضَوَءَ (ضَوأت) على وزن (فعللت) أكسبته مزيدا من الأهمية، يدعمها أن هذا الضياء كان في أيام شديدة الظلام والحلكة. (وفي الليلة الظلماء يفتقد البدر).

ويبدأ السطر الشعري بفعل الكينونة الماضي مسندا لضمير المتكلم – في إشارة لبوادر تغيير تصيب حياتها الحاضرة – معلنا توحد الذات بالموضوع، ومسبوقا بقد التي تفيد التحقيق، مؤكدة عدم وجود الأليف وتعاسة النفس وخواء القلب، وفي إضافة (أليف) إلى فعل الرؤية إشارة واضحة لغياب هذا الأليف فهي لم تحاوزه، بل أكثر من ذلك أنها لم تره مطلقا؛ وإن كان في إضافة أليف إلى الذات المتكلمة (لي) دليل على تعطشها ورغبتها في أن يكون لها أليف خاص بها، إلا أن حاجتها لهذا الأليف لا تزيد عن رغبتها في أن يزيل وحشتها ويبدد أساها، فرؤيته تجلو نفسها وتريح بالها، وغيابه يحزنها ويحرم قلبها من سعادة الحب وضيائه، ويتساءل المتلقي، تُرى هل هذا الأليف المطل عليها حقيقة أم خيال؟ وتأتي إجابة الشاعرة الصادمة للمتلقي فتقول:

ومن عجب أنني لا أراك ولكن أحسك روحا هفا
يحنُّ إليّ ويحنو عليّ وينساب حولي هنا أو هنا
إذا ما صحوت، إذا ما غفوت، إذا ضج يومي وليلي سجا
رقيقا شفيفا كنور الصباح زكيّا نقيّا كقطر الندى [1]

تبدأ الشاعرة السطر الشعري بقولها (ومن عجب) وكأنها فوجئت بعدم وجوده، إلا أنها تسرع وتستدرك على قولها بأنها إن كانت لا تراه فهي تحسّه، وحتى لا يقف الأمر عند مجرد الإحساس، فإنها تكثف الدوال بما يجعل الإحساس يلبس ثوب الحقيقة الملموسة، فهي لا تحسّ بوجوده مجردا، وإنما: يحنّ إليّ، يحنو عليّ، ينساب حولي هنا أوهنا، إذا ما صحوت إذا ما غفوت إذا ضج يومي وليلي سجا). لقد أحاط بها وغمرها في سعادة كبيرة، إن حاجتها الماسة له جعلت خيالها يكدّ في صنعه، علّ نفسها تطمئن، وقلبها يستكين بعد رحلة بحث طويلة وشاقة.

(1) السابق :نفس الصفحة.

وفي نمو متواصل لدلالاتها ترتبط الذات بالآخر- سواء بضمير المخاطب أو الغائب- عبر عدّة دوال نحو (أراك، أحسك، يحنّ إليّ يحنو عليّ، ينساب حولي) رغبة منها بملازمته في كل الأوقات والأحوال.

وتعمد الشاعرة إلى أسلوب الالتفات في محاولة منها لتسليط الضوء على مكرماته التي فازت بها؛ إذ تعدل من ضمير الخطاب (أراك، أحسك) وتلتفت إلى ضمير الغائب (يحنّ، يحنو، ينساب) لإفادة التعظيم، وقد وافق التحوّل في استخدام الضمائر تحولا في طبيعة الأفعال المستخدمة، حيث انتقلت الصياغة من أفعال ذات دلالة سلبية إلى أفعال ذات دلالة إيجابية تتعاطف مع الذات الشاعرة.

بقراءة التواجد لكل من الذات والآخر في الأسطر السابقة نجد أن الرغبة ملحة من قبل الذات لتفيؤ ظلال الآخر فجعلت حضورهما متساويا عشر مرات للذات، مقابل عشر مرات للآخر؛ نلمح منهما العلاقة التكاملية؛ فالآخر يعطي، والذات تستقبل هذا العطاء. وقد ضاعف من إبراز معنى الحب والحنان تكرار حرف الحاء الذي تردد سبع مرات في أربعة أسطر شعرية متتالية.
وزيادة في التأكيد على رغبتها في استمرار بقائها في حمى حبّه كثّفت من سيطرة الأفعال المضارعة التي تمنح المعنى صفة الاستمرارية (لا أراك- أحسّك- يحنّ- يحنو- ينساب) مراوحة إياها بالأفعال الماضية (إذا ما صحوت، إذا ما غفوت، إذا ضج يومي، وليلي سجا). مع ما أضافته (إذا) من معنى الاستقبال، وتفيد شمول كل الأوقات والأحوال، وحين تجد راحتها بهذا الوهم تمنح خيالها فضاءً أوسع ينطلق خلاله محققا لها أحلامها التي بدأت تتماهى فيها الحقيقة مع الخيال فتقول:

واها هنا يهفو على مجلسي　　في عالم الأشواق روح حبيب
لم تره عيناي لكنني　　أحسّه مني قريبا قريب
أكاد بالوهم أراه معي　　يعمر قلبي بالحنان الدفيق
يمضي به نحو سماء الهوى　　على جناح من شعاع طليق [(1)]

[(1)] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، أوهام في الزيتون:19-20.

تفاجئنا هذه الأسطر الشعرية بتطور مقرون بجرأة كبيرة تبديها الشاعرة في الإعلان عن تنسمها عبير الحب، لقد أصبحت تجاهر بوجود روح الحبيب، وقد أحلته محل الرفيق الذي كانت تطالب به سابقا.

وتبدو أنا الشاعرة منذ البداية متلهفة لروح الحبيب الذي يهفو على مجلسها دون أن تراه، لذا فهي تتحدث عنه بضمير الغائب: (لم تره عيناي، أحسّه، أراه، يغمر قلبي، يمضي به). بالنظر إلى هذه الألفاظ نجد الذات ملازمة للآخر سواء مباشرة أو بالإضافة، في محاولة منها لإشاعة جو الأمان والطمأنينة داخل نفسها، إلا أن هذا لا يمنعها من المصارحة والصدق؛ فهي تقرّ وتعترف بأنه وهم (أكاد بالوهم) لذا تستدرك على قولها بأنه رغم غيابه جسما فإنه حاضر روحا وحسّا، وتؤكد على حضوره بدال (قريب) الذي كررته مرتين زيادة في تأكيد وجوده.
الشاعرة حريصة على إثبات إحساسها به وحضوره في وجدانها وحواسها لذا تعمد إلى الفعل (أكاد) وهو من أفعال المقاربة لتحقق هدفها، وتجعل الخيال ماثلا أمامها، فتحقق من خلاله ذاتها وأمنياتها، وحين تجعل موطن أحلامها ظلّ الزيتونة تلك الشجرة المباركة، إنما ترمي من وراء ذلك إلى الإفصاح عن رغبتها في مباركة هذه الأحلام وأملها في أن تتحقق، خاصة أنها بدأت تشعر به وتتلبسه، فهو(قريب قريب)، لكن رغم إحساسها بقربه وملامسة روحه إلا أن إدراكها بأنه(وهم) يمزج هذا الإحساس بالقلق الذي يبرزه تكرار حرف القاف ست مرات في أربعة أسطر شعرية مع ما يحمل من معاني القلقلة، مما يوحي بالتوتر والحيرة اللذين يعكسان إدراكها للواقع.

تتكئ الشاعرة على الصيغة الفعلية مظهرة من خلالها امتداد إحساسها به عبر سبعة أفعال مضارعة، في أربعة أسطر شعرية، فهي في معرض وصف لحظة تجلي طيف الحبيب على مجلسها، واستمرار هذا التجلي في كل جلسة لها تحت ظلّ الزيتونة.

المرحلة الأخرى: مرحلة الحب الواقعي

تظل سعادة فدوى التي تعيشها رهنا بما ينتجه معمل اللاوعي لديها؛ من وهم وخيال، فليس لسعادتها مورد آخر. لكن بالتشبث بالأمل والإصرار تصل لغايتها، كان الدرب شاقا وطويلا لكن نهايته محمودة إذ أصبح الوهم حقيقة، وتلتقي مَنْ يحبها فيسمعها كلمات الحب التي طالما تمنت سماعها، إلا أن هذه الكلمات أنستها سعادة اللقاء، وجذبتها لماضيها السحيق،

غمست شهد فرحتها بإبر ذكرياتها؛ فتفلتت منها تنهيدة فتّحت جراحات قلبها، وانهمرت عبرات ذكرياتها فرحا وأسى، مسترجعة شريطاً سُجِّل عليه تاريخ الحب عندها وحكاياته معهــا، لقــد تأخرت كثيرا أيها الحبيب، أين كنت بالأمس البعيد، حين كانت حاجتي للحب ماسة فتقول:

تحبني ؟ تاريخها عندي قديم
قبــلك من سنيــن، سنيــن
نشدتُها، بحثت عنها في طفولتي
نشــدتها إذ كنــت طفلــة حزينة –
مع الصغار عطشى إلى محبة الكبار[1]

يبدأ السطر الشعري بجملة فعلية (تحبني) في استفهام إنكاري يحمــل الدهــشة والاســتغراب ويوهم المتلقي أنها تتعرف علي الكلمة وتسمعها للمرة الأولى، ولكنها ســرعان مــا تــصحح المفاهيم الخاطئة التي عرضت للمتلقي فتقول (تاريخها عندي قديم)، وحين تجمع بين التــاريخ والقدم تمنح معرفتها بالحب صفة الأصالة، وزيادة في تأكيد هذه الأصالة والإيغال بها تأتي بدال سنين مكررا مرتين بعد قبل التي تدخل معرفتها فيما قبل الزمن والسنين.

ثم تصدم الشاعرة المتلقي حين تعلن أن علاقتها بالحب كانت علاقة سلبية، علاقــة حرمــان وهجران يتجسدان عبر التركيبين (نشدتها، بحثت عنها) فهي تعرف الحب لكنها لم تحاوزه لــذا نشدته وبحثت عنه، ويتحرك الدال رأسيا وأفقيا في إشارة لمواصلة طلبه فــي كــل الأحــوال والأوقات، وما من وقت هي في أمسّ الحاجة له من زمن الطفولة التي صبغت بالحزن والجفاف العاطفي، فطفولة بلا حب كصحراء بلا ماء، لذا كانت دوما عطشى لمحبة الكبار متلهفة علــى العيش في رغدها.

ولأنها في معرض الحديث عن خاصتها نجد تكثيفا غير عــادي للــذات الحزينــة؛ إذ بلــغ حضورها ثماني مرات في خمسة أسطر شعرية، بينما لم يزد حضور الــ(هو) عن مرتين وذلك لعدم وجوده في حياتها آنذاك. كما أن تعاضد البنيات الإفرادية والتركيبية والإيقاعية يؤكد تلــك العلاقة؛ فعلى مستوى البنية التركيبية تعمد الشاعرة إلى الفصــل بين المنعوت (تاريخها) ونعته

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، تاريخ كلمة:344.

(قديم) بالظرف والمضاف إليه (عندي)، إمعانا في تأكيد العلاقة السابقة بينها وبين الحب. كما تسهم البنية الإيقاعية في تعميق وتجذّر هذه المعرفة من خلال الموسيقى في (تاريخها عندي قديم قبلك من سنين سنين).

تواصل الشاعرة استعراض شريط الذكريات بسرد يومياتها، حين تتذكر يوما كانت تسمع فيه من الكبار قصص الحب؛ فتسيطر عليها الدهشة وتتساءل:

إذن هناك حب! ــــ هناك مَنْ يُحِبُّ؟ مَنْ تُحَبُّ!
وكان قلبي الحزين، قلبي الصغيرُ ــ
ينطوي على جفافِهِ، على ظماه
ويسأل الحياة ــــ عن دفقة من نبع حب
وكانت الحياة ــــ بخيلة، بخيلة، أواه ما
أقسى تعطش الصغار حين ينضب – الحنو في الكبار، حين لا
يُسقى الصغار قطرة من نبع حبِّ [1]

تواصل الشاعرة التدليل على عشقها للحب ومعرفتها به؛ لكن لغيرها ومن غيرها، فهي تسمع قصة الأمير يحب ابنة جاره الفقير، فتوقظ فيها الإدراك لتبدأ السطر الشعري بـــ(إذن) التي تشير إلى أنها وقعت على علم لم تكن تعلمه من قبل، وتفصح عن فهم أكبر، هذا الاستنتاج وهذه المعرفة حريٌّ بها أن تسعدها وتريحها، فالحب أزلي، عرفه الإنسان الحجري والمدني ولا شئ عليها إن أحبت، لكنها تفتّح جراحات القلب، وتسيّل نزيف الذكريات المرّة، فبينما الجميع يَحِّب ويُحَب تنظر لقلبها فتراه منكسرا حزينا، قلب صغير يحتاج للحب والرعاية والاهتمام لكنه على العكس يعمره الجفاف ويسأل الحياة، يستعطيها دفقة من نبعة حب فتبخل عليه، وهنا تحول مأساتها الفردية لمأساة عامة فتأسى لكل الصغار، وقد قسى عليهم الكبار وحرموهم الحنان.

في ترتيب ذكي ومدروس حشدت الشاعرة العديد من الدوال التي تشير إلى حالة الحرمان التي كانت تحياها بدءا من عَجبها من وجود الحب وتداوله بين حبيب ومُحب، إلى (جفاف- ظمأ- بخل- قساوة- تعطّش- نضوب) حشدتها لتتساءل بعدها: تُرى كلُّ هذه الأسلحة الفتاكة في مواجهة مَنْ؟ إنها في مواجهة قلب صغير، قلب حزين، في مواجهة الصغار.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، تاريخ كلمة:344.

وحين تعمد الشاعرة لتكرار (هناك) رأسيا إنما تريد أن تؤكد لنا بعده عنها وعلى مدار سني عمرها.

وتتجه الدوال في حركة سريعة لتكشف عن المفارقة المذهلة في علاقة الحياة بالبشر، فبينما ينطوي القلب الصغير على جفافه وظمأه، تمتلك الحياة نبع حب، وهنا يتوقع المتلقي أن تجود هذه الحياة بما لديها وإذا بها في مفارقة شديدة تبخل ويعز عليها العطاء، مما جعلها تتأوه وتتألم لصغار يقسو عليهم العطش والنبع أمامهم في يد مَنْ لا يرحم.

وإن كانت الشاعرة تعلن عن تيقنها من وجود الحب بقطبيه في سطرين شعريين، فإنها تجعل للحديث عن همها وحرمانها تسعة أسطر، مؤكدة أن معاناتها تزيد أضعافا كثيرة عن فهمها للحب، كما تتعاضد الصيغة الفعلية مع الاستفاضة في الحديث عن الوهم، إذ جعلت الغلبة للفعل المضارع الذي تردد ست مرات معلنة عن استمرارية الحاجة واستمرار الحرمان. ثم تعمد لتغييب الفاعل الذي بخل وقسا فتأتي بالفعل المبني للمجهول (لا يُسقى) لإظهار سخطها وغضبها على الحياة التي بخلت بما جاد عليها به القدر.
لكن هذه الذِكَر وتلك المآسي لن تحرمها من الاستمتاع بحلم تحقق بعد لأي، فتستجيب لطلب الحبيب، بل أكثر من ذلك إنها تطلب منه نداداتها، وتطمئنه بأنها ستلبي النداء فتقول:

ناديني من آخر الدنيا ألبّي ...... كل درب لك يفضي فهو دربي
يا حبيبي أنت تحيا لتنادي ...... يا حبيبي أنا أحيا لألبّي
صوت حبي ...... أنت حبي
أنت دنيا ملء قلبي
كلما ناديتني جئت إليك ...... بكنوزي كلها ملك يديك
بينابيعي، بأثماري، بخصبي ...... يا حبيبي [1]

بعد أن كانت الشاعرة تتكلم عن الحب على استحياء، وتقترب منه بكل حذر، أصبحت تصرخ بكلمة حب، وتناديه بـــ(يا حبيبي) دون حرج أو خوف.

---
[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، كلما ناديتني:161-162.

يبدأ السطر الشعري بجملة فعلية فعلها طلبي (نادني) ضمت الأنا والــ(هو)، معلنة أن المبادرة تأتي من الذات الشاعرة، وإن كان فعل المناداة سيكون من الــ(هو)، وهنا يتجلى تدفق العواطف التي أنستها دلالَها وكبرياءها، وزيادة في التضحية جعلت المناداة من آخر الدنيا لتكون استجابتها أكثر دلالة على حبها، فهي مستعدة للذهاب معه أينما كان، ولأن التوحد بينهما وصل منتهــاه، فهي تعتبر بلده بلدها، وطريقه طريقها، وتقسّم الشاعرة الأدوار فكل منهما يحيا الحياة لكن دور كلٍّ منهما مختلف، وإن كانت الغاية واحدة (اتفاق):

أنت تحيا لتنادي --- أنا أحيا لألبي.

هنا تكتمل الدائرة وينجذب القطبان أحدهما ينادي والآخر يلبي، وينتشر دال حبيبــي رأسـيا ليكسو سني عمرها، وإن كانت كل الدوال مشربة بمعنى الحب إلا أنها حرصت علــى ذكــره بلفظه؛ فتردد الدال خمس مرات تنشر من خلالها ذرات الحب على الأسطر الشعرية كلها.

وتبدأ السطر الثالث بأسلوب النداء (يا حبيبي) وقد استطاعت بقدرتها الأدبية أن تبــرز مــن خلاله قوة عواطفها، وأن الحب يملأ قلبها كما يملأ لفظه فمها، إلا أنها تعمد حين تناديــه إلــى استخدام أداة النداء (يا) التي ينادى بها البعيد، لتوهم المتلّقي بذلك، لكنه سرعان ما يتنبه المتلقي إلى أنها تقصد البعد المكاني لا البعد العاطفي. وإلا لما أعلنت استسلامها له، وتــسليمها لطلبــه كلما ناداها (كلما ناديتني جئت) فالفعل وردُّ الفعل المتمثلان في الشرط وجوابــه يــدلان علــى استمرارية الاستجابة، وقبل أن يسأل المتلقي بأي حال ستأتي تسرع مطمئنة (بكنوزي كلها ملك يديك، بينابيعي، بأثماري، بخصبي) ستأتيه بكل ما تملك من مــشاعر وأحاســيس وعواطــف وخلجات فهي زادها في رحلة الحب ولن تبخل بها عليه، بل تقدّمها دون فــصل بــــ(حــرف عطف) لتعبّر عن سرعة استجابتها وعطائها له بلا تردد، إضافة لورودهــا جمعــا (كنــوزي، ينابيعي، أثماري)، ومصدر يحمل معنى الجمع (خصبي) مقرونا بحرف الجر الباء الذي يفيــد المصاحبة.

تتلذذ الشاعرة بكلمة الحب ووجود الحبيب فتختتم بــ(يا حبيبي) وكأن كل ما قالته وما لم تقله ينحصر في عبارة (نادني يا حبيبي)، وما يصاحبها من استمرارية تحققت بفعل سيطرة الفعــل المضارع: نادني–ألبي–يفضي–تحيا–تنادي–أحيا–ألبي. وتسيطر الأنا والأنت علــى الأســطر الشعرية كلّها، فكان تردد الأنا ثماني عشرة مرة مقابل ثلاث عشرة مرة للأنــت؛ لأن العطــاء والإقبال من طرفها أكثر، وإن كانت حريــصة39على وجوده وقد حاوزته بعد مشقة وعناء.

تحاول الشاعرة بين الفينة والأخرى تبرير هذا الاندفاع وهذا التدفق، إنها أضعف من أن تقاومه لأنه قدرها القادر والجبار فتقول:

ها أنت، في عينيك عاصفة
تجتاحني، وهبوب إعصار
ها أنت بحرٌ راح يأخذني
في موجتيه أخْذَ جبّار
ها أنت، ها أنا،
قصةٌ بدأتْ
مكتوبةٌ في سفْر أقداري
.....................(1)

إن كانت الذات الشاعرة قادرة على خلق الحب والانضواء تحت لوائه وهو وهم، فكيف بها وهي أمامه حقيقة واقعة، لابد وأنها عليه أقدر.

يبدأ السطر الشعري بـ(ها) التنبيه في محاولة للفت الانتباه وإعطاء ما بعدها أهمية، فتأتي بضمير المخاطب (أنت) والأنت قوية وفاعلة إذ (بعينيك عاصفة) إنها تبرر انجذابها إليه، فالعاصفة قوية حين تكون بعيدة فكيف وهي تجتاحها مع هبوب الإعصار، لقد جمعت القوة مع الشدة مع الخطر، فإن سارت عكس التيار فلن تجد إلا: (عاصفة، تجتاحني، هبوب إعصار، بحر يأخذني، في موجتيه، أخذ جبّار) إذن ليس لها إلا التسليم؛ فتلك القوى لا تقاوم، فكيف به وهو قدرها المكتوب في سفر أقدارها، وهنا نجدها تؤمن بالقدر وتستسلم له في حين كفرت به عندما حرمها من الحب.

وحين تجعل الأنا مرتبطة بالأنت تكون الهيمنة والسيطرة للأنت، والأنا واقعة تحت سيطرته تابعة له (ها أنت، ها أنا) إلا أنهما يتوحدان في قصة عرفت اليوم إلا أنها قديمة في سفر أقدارها منذ الأزل الممتد عبر النقاط الكثيرة التي ختمت بها هذا المقطع، وكأنها رأت الأفعال غير كافية لحمل الشحنة الدلالية التي قصدتها فوضعت هذه النقاط. ورغم أن الشاعرة تحاول أن تبدي

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، القصيدة الأولى:254.

ضعفها ووقوعها تحت ضغط الأنت، فإننا نلمح سعادتها بهذا الضغط من خلال تكرار (ها أنت) مع ما فيها من ود وحميمية، لذا تنجذب إليه وتنضوي تحت لواء أمواجه، والمفعول المطلق المبين للنوع يدل على قوة الأخذ، لذا نجدها تستسلم له وتسير في ركبه فتقول:

وأدخل في جسد الماء ــــ يا قوة الجذب أنت
لبيك، لبيك! ــــ أحبك، خذني إليك
يا سيد الأرض خذني إليك !! [1]

منذ البداية تطالعنا الأنا باستسلامها؛ فتبدأ السطر الشعري بالفعل المضارع مسنداً لفاعله ومسبوقا بواو العطف، وكأنها أخذت عدّتها واقتحمت الميدان، فحين تدخل في جسد الماء لا يكون بإمكانها التراجع كما لو كانت على شطآنه، وإن كانت في الماضي تَعجب من جبروته وقوة جذبه فهي هنا معجبة بروعة هذا الجذب وجماله، تلجأ الشاعرة لأسلوب الحصر (يا قوة الجذب أنت) لتميزه عن غيره وإعطاء ذاتها تبريرا لإعجابها به، وبه وحده، وما دام الحال كذلك فلا بد إذن من رفع الراية والاستسلام، فتنشد لبيك مكررة مرتين في ضغط منها على فعل التلبية؛ والتلبية عادة تكون من الضعيف للقوي من المسود للسيد من العبد للمعبود، إنها عبادة الحب (أحبك) فعل مضارع آخر يفيد الاستمرارية والعزم على مواصلة هذا النهج، وتعمد الشاعرة إلى سمة أسلوبية بارزة عندها وهي تكرار التأكيد على ما تريد فتتوجه إليه بفعل طلبي (خذني إليك)، وتجعل الدلالة ممتدة ومنتشرة في مساحة أوسع حين تكرر العبارة (خذني إليك) بإلحاح يفيد عدم ندمها أو تراجعها عما تريد، خاصة وأنه سيد الأرض، وهذا يغري بإقامة العلاقة معه. قد يسأل سائل مَنْ هذا الحبيب صاحب الحظوة الذي فاز بكل هذه المشاعر الدافقة والدافئة ؟

من خلال معجم فدوى الشعري يمكنني القول بأن حبّها مشاعٌ لكل مَنْ أحبت، فمشاعرها متساوية ومتشابهة في تجاربها الحبيّة الثلاث، وما قالته في واحد يصلح للكل، وكأن الرجل لديها موديل حب بغض النظر عن اسمه أو شكله، والدليل أنها لم تَرَ الحبيبين الثاني (**إبراهيم نجا**) والثالث (**أنور المعداوي**) ولم تقابلهما، ومع ذلك فدرجة حرارة الحب لهما متساوية مع ما قالته في الحبيب الأول (**أيوب كامل**) الذي التقته جريحا في سفح عيبال فقالت:

---

[1] اللحن الأخير، فدوى طوقان، دار الشروق – عمّان، ط1، 2000م، الحوارية:11-12.

مضـــيت؟ وكيـــف؟ ألا رجعة تردّ إلى القلب دنيا رؤاه
لقد أقفر الكون في ناظري وغشّى الظلام مجالي ضياه
وكيف أحسّ جمال الوجود ووجهك عني توارى سناه
فما أقبح العيش يا موحشي ويا ما أشدَّ سواد الحياة
وأنت بعيد بعيد هناك...... وقلبي وحيد يعاني أساه [1]

ولإبراهيم **نجا** تقول:

كلّما ضمّك حضن الليل في صمتٍ وحزن
ومضى قلبك حيران الهوى يسأل عني...
أرهف السمع، تجد روحي مجروحَ النداءِ
ضارعا في ألم: ...... رحماك لا تظلم وفائي [2]

وتقول في أطول قصة حب عاشتها مع **أنور المعداوي**:

عام طويل ظلّ يفصلنا به بحر صموت
بحر دجت أمواجه وتجمدّت، بحر تموت
فيه الحياة وتغرق الخلجات في برد السكوت
وأنا على الشط الأصمّ أنا والفراغ وليل وهمي
أصغي لعل صدى يمرّ بي، علّ شيئا منك، همسٌ، نبأة،
شيئا يمرُّ بي منك عبر مدى السكوت
لا شئ ، إلا وطأة ثقلت وصمت مستمر [3]

نجد فيها النبرة الحزينة تسيطر على الذات المتكلمة، وتصبغ كل الأسطر الـــشعرية الـــسابقة، فالشوق واحد، ولوعة الفراق واحدة، وتوسلات العودة والاسترحام متشابهة بل أكثر من ذلك

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، غب النوى:55.
(2) السابق، الصدى الباكي:64.
(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، العودة:151-152.

نجدها تسفّه علاقة سابقة لصالح علاقة جديدة، وتقدم اعتذارها عن تلك العلاقة وذلك الحب، فتقول:

هو: ليلى ماذا أرى بعينيك، دمع ؟
فيم تبكين؟
هي : لست أدري، بقلبي ندم حارق أحس به يأكل قلبي
يٌمرٌّ طعم هنائي
يا حبيبي تُراك تغفر لي حبّا بريئا ـــــ ثوى رفاتا ورائي. (1)

تأخذ الأسطر الشعرية الحوار أسلوبا لإفراغ ما في داخل الذات الشاعرة عن طريق سؤال وجواب، فحين يتساءل عن سبب بكائها ينزع الفتيل وتنبري بشرح سبب البكاء؛ إنه الندم على خطأ ارتكبته حين أحبت غيره قبل أن تراه، هذا الندم ينغص عليها حياتها ويُمرّ طعم هناءتها، وتتساءل تُرى هل سيغفر لها زلتها؟ هل سيصفح عنها وقد بات هذا الحب من الآفلين ؟

تبدأ الشاعرة إجابتها بقولها لست أدري! في حين أنها تدري! لأنها أسرعت في الشرح وبيان سبب البكاء، وكأنها تريد إيهام المتلقي بأنها لن تجيبه على سؤاله، لكن كيف لها أن تطلب منه الصفح والعفو دون أن يعرف الذنب الذي ارتكبته، وهنا تؤكد على أن علاقتها بالحبيب ترتبط بلحظة وجوده، أصبح الحب مع غيابه نسيا منسيا.
وزيادة في تكريس الندم تجعل الغلبة للفعل المضارع، إذ اشتملت الأسطر الشعرية على سبعة أفعال مقابل فعل ماضٍ واحد، وذلك للإعراب عن استمرارية الندم المصحوب بالألم وكأنها هي لا تغفر لنفسها فتعذبها بالندم.

وقبل أن تطلب منه العفو تقدم بالنداء (يا حبيبي) لتعطي طلبها شرعية، فهي تطلب منه بحق الحب الذي تكنّه له، ثم تجعل طلبها مشفوعاً بأدلة البراءة من هذه العلاقة التي ما عاد لها وجود، إضافة لما عاقبت نفسها به من (ندم حارق، يأكل قلبي، يمر هنائي) هذه المسوغات كفيلة بالمسامحة من قبل الحبيب. وإن كان ما حمّلته نفسها من ذنب لا مبرر له، خاصة وأن العلاقة سابقة عن معرفتها به.

(1) السابق، هو وهي:229-230.

وتقول في نفس المعنى:

وتحضن ديوان شعري يداك ــــ وتقرأ لي من قصيدة حبٍّ
كتبتُ سخافاتها في سواك ــــ وما كان حبّا، ولكنّهُ
حماقة شئ توهّمتُهُ ــــ وحين انجلى الوهْمُ أبغضتُهُ
وأبغضت تــلك القصيدة [1]

من هنا ندرك أن علاقاتها في مجملها علاقات سطحية لم تصل في أيِ من علاقاتها إلى الحد الذي لا يمكنها معه التخلي عن الحبيب، أو نسيانه مهما باعدت بينهما الأسفار، ونأى حبيبهـــا، عن الديار؛ ويفسر ذلك تصريحها بأن الحب لديها مهرب وملاذ وتحرير من الأسر. فتقول:

كان لي الحب مهربا أحتمي فيه
إليه أفرّ من مأساتي
كان دنيا في أفقها الرحب استرجع حريتي
أحقق ذاتي [2]

تعلن الشاعرة عن غايتها من الحب، إنه الوسيلة التي يتم عبرها تحقيق الحرية وتحقيق الذات وفيها الخلاص من المآسي.

يبدأ السطر الشعري بالفعل الناسخ (كان) إشارة منها إلى الزمن الماضي حين كانـــت تحلـــم بالحب وتتمناه؛ لم يكن يعنيها منه سوى الخلاص والحرية وتحقيق الذات. وهي تفـــصل بـــين الناسخ واسمه بالجار والمجرور (لي) رغبة منها في التأكيد على أن الهدف من الحب خاصتها التي تحسن التعبير عنها. وفي معرض التأكيد على استمرارية هذا الهدف تلجأ لتكثيف السيطرة للفعل المضارع؛ إذ بلغ أربعة أفعال في أربعة أسطر شعرية بواقع فعل لكل سطر رغبة منهـــا في أن يحقق الحب غايتها.

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، تلك القصيدة:267.

(2) السابق، هو وهي:227.

وتقول في المعنى ذاته:

الهوى كان ملاذا وهروب ــــ من ضياعي وضياعك
كان لاستقرار نفسٍ لقيت نفسا وروحٍ
عانقت روحا لإرساء قلوب
عند برٍّ آمنٍ يمنحها دفء الحياة [1]

والحب عندها ملهم وباعث للشعر تقول:

ما الذي يملك أن يفعله قلب ــــ يحب للحبّ والشعر
وللمعنى الجميل ــــ يا له قلبا حزين
مستعيذا برؤى الشّعر ودفء الحب من
هجمة العمر ومن وطء السنين
ما الذي يملك أن يفعله ــــ خافق ينبض بالشعر وللشعر عليه
سطوة السيّد والمولى الأمير ! [2]

تنمو دوال الحب عند فدوى لكن نموها يأخذ منحىً سلبيا، إذ باتت تضيق ذرعا بالحب ومسئولياته التي تعتبرها قيودا وأغلالا تتمنى أن تُعتق من أسرها، بعد أن كانت تتلهف على حيازته، فعندما كان ممنوعا كان مرغوبا، وحين أصبح متاحا لها مجته وعافته، فهي تكره أن يفرض عليها شئ حتى وإن كان هذا الشيء حبّا، من هنا نصل إلى قناعة بأن علاقتها بالحب علاقة الوسيلة المبررة من الغاية، لذا يتوقف تدفق العواطف والعطاء فتقول:

أضيق أضيق بأغلال حبي ــــ فأمضي وتمضي معي ثورتي
أحاول تحطيم تلك القيود ــــ ويمضي خيالي
فيخلق لي عنك قصة غدر ــــ لكيما أبرّر عنك انفصالي
وأقصيك عني بعيدا بعيد ــــ لعلّي أعانق حريتي [1]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، القصيدة الأخيرة:305-306.

[2] اللحن الأخير، فدوى طوقان، إنه اللحن الأخير:54-55.

يبدأ السطر الشعري بصرخة مدوّية عبر الفعل المضارع وفاعله مكــررا مــرتين (أضــيق أضيق) وتأتي بمتمم الجملة من الجار والمجرور (بأغلال) لتبرر سبب ضيقها، لقد غدا الحــب لديها أغلالا، وإن كان في إضافة حب إلى أغلال من النفور ما يوحي بقلقها وانزعاجها لتحول حبها لقيود، وهذا يلزمها سرعة التصرف لمواجهة هذه القيود، فتمضي متسلحة بثورتهــا فــي محاولة لتحطيم تلك القيود. ولا يفوتها أن تبدو منطقية وعادلة لا تعاقب بلا ذنب، لــذا تــسخّر خيالها لينسج لها قصة غدر تمكنها من إقناع نفسها والآخرين بأنها محقة في الانفصال، وقصة الغدر خير ما يغضبها فهي امرأة شرقية تغار عليه، وترفض أن يشاركها به أحد. هنا يمكنهــا الانفصال والابتعاد عنه، عندها تتمكن من معانقة حريتها.

ويبدأ التراجع في حضور الأنا عن عمد إذ تقلّص حضوره إلى ثلاث مرات مقابل أربع عشرة مرة، وكأن الشاعرة تريد إخراجه من حياتها وإعلان تفوقها عليه، وحين تجتمع الأنا مع الأنت يكون اجتماعهما سلبيا حاملا لبذور الفراق (أقصيك). ويستمر التكثيف للفعل المضارع فيصل إلى عشرة أفعال في ثمانية أسطر شعرية، لتعلن عن استمرار ضيقها بهذا الحب وقيــوده فمــن تحب رغبة منها في أن يحقق لها الحب الحرية والانطلاق لا يمكنها قبول الخضوع حتــى وإن كان هذا الخضوع لأمر الحب الذي منحها الحرية وتحقيق الذات؛ وهل يسلب المانح ما أعطــى من حرية وتحقيق ذات؟ لقد اقترن الحب لديها بالثورة والحرية (حبي – ثــورتي – خيــالي – انفصالي– حريتي) دوال أسندتها الذات لضمير المتكلم لإثبات حقها في تحقيقهم مجتمعــين وإن كان الثمن ضياع الحب. لذا فهي تؤمن بأن الحب عبارة عن لحظــة ســعادة تحياهــا الــذات الشاعرة لا علاقة لها فيما يسبقها أو يتبعها من أحداث، لذا لا يترتب عليه أي مسئولية أدبية أو عاطفية.

فالحب لحظة يحياها الإنسان بلا ماضي ولا مستقبل.

في هذا المعنى تقول:

لا تحدثني عن الأمس ولا – تذهب لغد
هذه اللحظة عندي ــــ ما لها قبلُ و بعد
لم يعد للزمن المحدود عندي ــــ أي معنى [2]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، القيود الغالية:166.

[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لحظة :360.

تشرح الشاعرة فلسفتها في الحياة وتشخّص مفهومها للحب؛ هذا المفهوم الذي يؤكد أن الحب متعة آنية يزول أثرها بزوال المؤثر، فهو حب خارج حدود الزمان.

وتجعل دال الحب في صدر السطر الأول مما يكسبه أهمية ويعطيه الصدارة فتتمحور كل الدوال في الأسطر حوله. وتفصل اللحظة التي يحياها الإنسان بالحب فتجعلها لحظة منبتة الصلة عن ماضيها ومستقبلها، وهي لحظة توحد الحب مع الحياة تصبح الحياة معها سعادة خالصة لا يشوبها هجر ولا جفاء ولا حرمان؛ لذا تطلب منه ألا يعكر صفو لحظتها بحديث الأمس الذي يجمع من الأخبار ما يُسعد وما يُؤلم، ليس هذا فقط لكن حتى المستقبل- الذي قد يدور حديثه فيه عن غد مشرق، غد يجمعهما – لا تريد أن يقحمه في لحظتها السعيدة فهذه اللحظة لها خصوصية متميزة عند الشاعرة.

(هذه اللحظة عندي) تحرص الشاعرة على إظهار مكانة هذه اللحظة في نفسها وتميزها لديها فجعلتها معرفة في كلّ المواضع، فمن تعريف بالإشارة إلى تعريف بـ(أل) ثم الظرف والإضافة، لذا تعتبر أن هذه اللحظة ما لها قبل ولا بعد وليس لها مثل؛ وهنا تعلن الشاعرة مقاطعتها للزمن المحدود الذي ما عاد له معنى أو قيمة، وحين يكون الزمن بلا معنى تكون الحياة كلها بلا معنى بل أكثر من ذلك أنه قيد يزعجها، لذا تصر على استقلالية لحظة الحب الصادق.

على مستوى الصياغة نجد الغلبة للصيغة الاسمية التي بلغت أحد عشر اسما مع ما تضيفه الاسمية للخطاب الشعري من استمرارية غير مرتبطة بزمن معين أو حدث معين- مقابل أربعة أفعال.

في تكرار لا الناهية إصرار من الشاعرة على فصل هذه اللحظة عن سائر الزمن فـ:

هذه اللحظة، لا شئ سواها
زهرة قد فتّحت بين يدينا ــــ لا ثمارُ، لا جذور
زهرة آنيةُ الروعة فلنمسك ــــ بها قبل العبور
يا حبيبي. [1]

---

[1] السابق، نفسه:361.

يبدأ السطر الشعري بـــ(هذه اللحظة) التي منحتها الذات الشاعرة الصدارة لما لها من أهميـــة في نفسها، حتى تكاد تكون هذه اللحظة فقط هي أجمل ما في حياتها.

الشرح وتوضيح الفكرة التي ترغب في إبلاغها للمتلقي سمة بارزة في شعر فدوى، لذا تكرر مفهوم الحب لديها بأنه لحظة حرّة لا تتعلق بزمن، ولا يحدّها قيد، والفعل الطلبي لنمسك مسبوقا بالفاء يظهر أهمية هذه اللحظة وضرورة الحرص عليها. (لا شئ سواها) تخرج كل ما هو ليس من جنس اللحظة.

يدعمها عبارة (قبل العبور) التي تحمل إشارة لحركة الزمن السريعة وتنبيه الشاعرة إليها. (يا حبيبي) بإضافتها إلى ضمير المتكلم ضيقت الذات الشاعرة المسافة بينهـــا وبـــين الموضـــوع، ليصبح اتصالهما على المستوى اللغوي دليلاً على تلاحمهما على المستوى العاطفي؛ فهي الآن في مرحلة اللاخوف من إعلان الحب. الذي أصبح قدرها و(قد فتّحت) مما يؤكد تحقق وجـــود هذه الزهرة (اللحظة) بلا جذور أو فروع، وإن كان ذلك يعرف عندنا بنبت شيطاني فالـــشاعرة تضفي عليه صفة القداسة التي تحققت بفعل الحب الذي خصب أيديهم وبارك بما فيهمـــا لهـــذا تدعو للتمسك بها.

مع كلّ هذا الحرص على لحظة حبّ إلا أنه آني، غير متجذّر في قلبها، ولأنه غير متجذّر في قلبها نجد المقاطعة بينها وبين الحبيب أمر وارد وقد تنكر معرفتها لمن أحبت:

وحين بسطتَ يديك إليّ ـــ تصافحني، كنتَ أيّ غريب
ورحتُ أمدَّ إليك أصابع ـــ مات الشعور بها واللهيب
وحين تعثّر اسمك في ـــ شفتيّ وأرسلتُهُ في صعوبة
بدا باهتا فارغا، لا جمال ـــ يلوّنه، لا صدىً، لا عذوبة [1]

يبدأ السطر الشعري بـــ(حين بَسَطّتَ) رغبة من الذات الشاعرة في إعلامنا بأن المبادرة تأتي من قبل الـــ(هو) بعد أن كانت هي تطلب منه مناداتها، وهنا يبدو التحول في علاقتها به واضحا – هو يبسط إليها كلتا يديه لا يد واحدة، بينما هي تتكره فتمد إليه جزءاً من اليد الواحدة أصابع

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نسيان:242-243.

باردة مات فيها الشعور، وخمد فيها أوار الحب الذي اشتعل بروحها وقلبها في لحظة انقضت، نسيت اسمه وحين نطقته بدا غريبا عنها فاقدا لأي إحساس بالحب.

بل أكثر من ذلك أنها تراه غريبا و(أي غريب) مع ما فيها من عمق الغربة التي بدت لها. وتتجه للتناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى : " **لئن بسطت إليّ يدك لتقتلني ما أنا بباسط يديّ إليك لأقتلك إني أخاف الله ربّ العالمين** "[1] إلا أنه تناص عكسي فالبسط في الآية بهدف القتل، بينما البسط في الأسطر الشعرية كان للمصافحة، ومع ذلك تتردد في الاستجابة لفتور أصاب عواطفها التي ما عاد يستفزها أو يحركها كل كلام الحب .

وتأتي الأفعال متعاضدة مع الدلالة فتكون الغلبة للفعل الماضي الذي لعب دورا بارزا في بيان مضي زمن تلك العلاقة، فسيطرت أفعال سبعة (بسطت، كنت، رحت، مات، تعثّر أرسلته، بدا) كلّها تحمل دلالات الجفاء والغربة.

وتصل فدوى بالحب إلى نهاياته وكأنها حققت به كل أهدافها، فما عاد له سحر البدايات، وأصبح عبئا لا بد التخلص منه:

فحكاية الحب التي أنهيتها
شيعتها
ودفنتها
من أمس أمس [2]

أصبح حبها حكاية منتهية وإن كانت نهاية العلاقات قابلة للتراجع، فعلاقة الشاعرة لا رجعة لها، لقد ماتت فشيعتها ودفنتها، لذا تبدو الذات الشاعرة يائسة متأكدة من أنها لن تعود، وأنّى للأموات من عودة للحياة الدنيا!!

أُعطت حكاية الحب الصدارة لأهميتها فهي البؤرة التي يتمحور الموضوع حولها.

---

(1) القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 28 .

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، ذاك المساء:286. وانظر: 298.

والشاعرة التي أصبحت في موقع صاحبة القرار تسند أفعال المقاطعة وإنهاء العلاقة لنفسها دون أن تبدي أسفاً عليها أو ندما (أنهيتها– شيّعتها –دفنتها) وفي ظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشاعرة نجدها ترتب الأفعال زمنيا ومنطقيا، فالإنهاء يعني الموت ويترتب عليه التشييع ثم الدفن الذي به يسدل الستار على تلك العلاقة، وإمعانا في نسيان تلك العلاقة وعدم التفكير في العودة إليها نجد أن الأمر وقع من (أمس أمس) وأصبح نسيا منسيا.

هنا؛ لم يعد أمامها إلا أن تضع آخر نقطة في قصص الحب التي تحولت لكره فتقول:

لا تحاول ــــ صرتَ لي أيَّ غريم
كلُّ شيءٍ عاد لا شيءَ سوى بغضٍ عنيف
طَلعَتْ نبتتُهُ الّوراءُ من حب عنيفٍ !
انتهى الحب، ومن حيث انتهى الحبُّ
ابتدا البغضُ ولا رجعةَ بعدَ اليوم
كلا لا تحاول.[1]

لقد اتخذت الشاعرة قرارا تبدأ بتلاوته مشفوعا بمبررات (صرت لي غريما) والغريم في اللغة هو الخصم، والخصومة نزاع وجدال، وكأنها تنوي مجابهته كي تنتقم لعذاباتها، فهو غريم غير عادي لأنه كان حبيبا كذلك، وتزيد (أي) من دلالة الخصومة والمواجهة لأنه غريم متميز.

وتفرد الفعل المضارع مسبوقا بلا الناهية (لا تحاول) في سطر شعري، وكأنها تنهي بها كل ما يمكن من محاولات الإصلاح والعودة إلى ما كان، ثم تدعمه بـ(صرت) بما فيها من معنى التحول عن حالة كانت تحياها لحالة جديدة انتقلت إليها، وتبعاً لقانون البدايات والنهايات؛ إذ أن البدء والبدأة في اللغة تعني أول الحال والنشأة.

أما نهى الشيء: أي بلغ نهايته ونهاية الحب تعني بالضرورة بدء حالة جديدة، وقد تختلف هذه الحالة من شخص لآخر، فقد تكون نهاية الحب نسيانا أو مقاطعة ووقف التعامل لكن عند فدوى نهاية الحب ميلاد للبغض والبغض العنيف.

---

(1) اللحن الأخير، فدوى طوقان، نقطة النهاية الفاصلة: 48 -49.

فتنهي القصيدة بفقرة نثرية تقوم على المنطق (انتهى الحب، ومن حيث انتهى الحب ابتدا البغض ولا رجعة بعد اليوم كلا لا تحاول) تغلق في وجهه كل الأبواب فتنتهي بأعنف مما بدأت.

وكثيرا ما تعمد الشاعرة إلى إيهام المتلقي بعكس ما تريد، ثمّ تفاجئه بشرح ما تريد فعندما يستمع المتلقي لقولها (كل شئ عاد) يتوهم بأنها تراجعت عن قرارها، ولكن سرعان ما تصدمه بقولها (لا شئ سوى بغض عنيف) ونعت البغض بالعنف إشارة إلى أن إمكانية التراجع غير واردة؛ لذا كررت (لا تحاول) التي بدأت بها الأسطر الشعرية بعد أن سبقتها كلاّ، لتصنع لنفسها دائرة مغلقة لا ترغب في الخروج منها إمعانا في رفض الصلح. وهي تتعلل في تصلبها بعدم فهم كنه الحب، وتعود لما بدأت به فالحب عندها حب أرواح تآلفت بينما للحب عندهم مفهوم آخر:

الحب عند الآخرين جف وانحصر ــــ معناه في صدر وساق
الحبّ كان حبّ صدر وحبّ ساق
حبّ بلا دفء، بلا روح، بلا حنان (1)

وفيها تبدأ السطر الشعري بدال (الحبّ) وكأنها تريد القول بأن هذا الدال الكبير المعنى، والعظيم المغزى، صاحب الصدارة، ضاق عند البشر، فلم يَعُد يشغل سوى حيزٍ صغيرٍ، ولم يَعُد يعني سوى شهوة الجسد، وتُسخِّر الشاعرة الصيغ والتراكيب لخدمة المعنى، ففعلان ماضيان في سطر شعري واحد أجملا ما تريد قوله في إشارة خاطفة وسريعة الدلالة في تشويه جماله، وإن كان جفاف الشيء يترتب عليه انحصّار وضيق في المساحة التي يشغلها فكذا كان الحب، وقد ترتب على تقليص معناه تشويه هدفه، لقد جرد الآخرون الحب من جمالياته فما الحب سوى: معنى، دفء، روح، حنان، فإذا ما انتهوا ماذا تبقّى؟ لا شيء!

وتأتي البنية التركيبية من تأخير الفاعل (جفّ وانحصر في صدر وساق) في خدمة الدلالة وتعزيز المعنى الذي أرادته الشاعرة، كذلك عطف الجملة (الحبّ كان حبّ صدر وحبّ ساق) ففي العطف ما يفيد دلالة المحذوف: (الحب كان حبّ صدر – والحبّ كان حبّ ساق) مما يؤكد

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، تاريخ كلمة:347. وانظر:280، 306.

المعنى ويدعمه، كذلك التكرار للسلبي من صفات الحب (بلا دفء- بلا روح- بـــلا حنـــان) منحها مبررا إضافيا لانسحابها من هذا الحب الذي كررته بلفظه خمس مرّات وبضميره ثـــلاث مرّات في خمسة أسطر شعرية، مؤكدة حبها لهذه العاطفة النبيلة، ولكن حسب مواصفاتها هي لا كما يريدها الآخرون.

لكن هل يمكن لمن أحب أن يكره ؟ وأن يتحول حبه لكل هذا الكره ؟ هذا ما بدا في خطـــاب فدوى، إلا أنها وضعت لهذا الكره مبررات وأسباب تُعدّ منطقية، بحيث يغفر لها المتلقـــي هـــذا التقلّب والتغيير في عواطفها.

هكذا تضع فدوى نقطة النهاية في آخر سطر من قصة حبها.

أخيرا نقول: إنه بدراسة معجم فدوى الشعري وتتبع محور الحب فيه نخلص إلى أنها **عاشت الحب على مرحلتين: مرحلة الخيال، ومرحلة الواقع**، إلا أنها لم تجن شيئا لا من الوهم ولا من الحقيقة، فكان حبها عبارة عن كلمة أو نظرة تبني عليها قصة، ولها في الحب فلسفة تغاير فلسفة الآخرين، فبينما يقر الجميع أن الأمور بخواتيمها ترى فدوى أن الأمور ببداياتها، وتؤمن بـــأن (لكل شئ إذا ما تم نقصان) فهي ترى أن القبلة التي لم تتم هي الأجمل، والكلمة الخرساء هـــي الأبلغ، كما أنها تؤمن بأن الحب ابن اللحظة التي يحياها ونحياها معه، فهي لحظة منبتة الـــصلة عن الماضي والمستقبل.

* مرت الشاعرة في عالم الحب **من الانطباع الهيولي في الديوان الأول إلى الاندفاعية فـــي الديوان الثالث**، ثم نضجت وأدركت كنه هذه العاطفة، ومفهوم الآخرين لها واكتسبت من خلال علاقاتها خبرة جعلتها تتسم بشيء من السخرية، فأصبحت تستقبل خيانـــة القـــيم بالاســـتخفاف، وبتجربة أكثر نضجا في الديوان الثالث.

لقد رأتها **في ديوانها الأول ملامح جسدية:**

في غمرات الذهول العميق تطالعني القامة الفارعة

ثم رأتها **في الديوان الثاني كفاحا من أجل الحياة**، كما في قصيدة **(هو وهي)** وقد تصورت أن الحب ليس امتلاكا بعد صراع بل هو استسلام بعد شغف، فالرجل يسند رأسه إلى الصدر الحنون:

ووسدت رأسك قلبا سخي العطاء...

في الديوان الثالث تتمثل الرجولة في الشخصية القوية التي تفرض نفسها على الشاعرة في الحضور والغياب، والحب الذي توجهه إلى تلك الرجولة هو في الديوان الأول سر مكتوم معذب، بينما في الديوان الثاني بوحٌ وعلاقة، وفي الديوان الثالث إشباع وأخذ وتهالك يهزم كل إرادة للمقاومة، أما في الديوان السادس فهو نضج وامتلاء. [1]

* كان الحب لدى فدوى تقليديا لذلك كانت تفضل الصداقة على الحب.
* درجة حرارة الحب عندها واحدة لكل المحبين لذا لا تأسى كثيرا إذا ما ذهب المحب ما دام هناك بديلٌ فهي تخلص لكل مَنْ تحبه الآن، وتعتبره الحب الحقيقي في حين تنعت حبها لسابقه بأنه تفاهة.
* فدوى بحاجة إلى مَنْ يصالحها على نفسها وعلى الزمن والقدر علها تتمكن من معرفة ما تريد.

- **محور الوطن**

الوطن في قلب فدوى ووجدانها

يتواصل التدفق العاطفي لدى فدوى، ويتطور مفهوم الحب فيتمازج حب البشر بحب الوطن وشيئا فشيئا يتماهى الأول في الثاني، ليتربع حب الوطن على عرش قلبها وشعرها، فتشرب ألفاظ قصائدها نكهة الوطن وحب الوطن.

---

(1) انظر الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، أبا عوص أحمد والفارابي عبد اللطيف، دار الثقافة للنشر – الدار البيضاء، ط1، 1997م :470.

وإن كان الوطن في اللغة هو: المنزل تقيم به، وهو موطن الإنسان ومحله،وطن بالمكان وأوطن أقام به [1]

إلا أن الشاعرة وسعت من إطاره الدلالي فأصبح أكثر اتساعا وشمولا، فهو حبة الرمل والجبل، وهو قطرة الماء والبحر، وهو الأرض والسماء.

لقد كان حب الوطن عند فدوى فطريا وإن كان نصيبه من شعرها في بداية حياتها قليلا، وهي ترجع السبب في ذلك لعدم ممارستها النشاطات الوطنية، وغيابها عن معترك الحياة السياسية، لهذا رفضت طلب والدها في أخذ دور أخيها إبراهيم- بعد وفاته - بالكتابة عن الثوار وقالت:"كيف وبأي حق يطلب مني والدي نظم الشعر السياسي وأنا حبيسة الجدران"[2] فالكتابة في رأيها لا تغير شيئا، إنها تريد عملا جادا ومشاركة فعلية، فهي تدرك أن الوطن هو البوابة المشرعة التي من خلالها يمكن الوصول للمجد والشهرة. فتقول في شعر أخيها إبراهيم: "انه يحمل طابعا فلسطينيا خاصا، وأنه ما كان ليفوز بلقب شاعر الوطن،وشاعر فلسطين لو لم يسجل قضية بلاده في شعره القوي الذي يمتاز بذلك الطابع الفلسطيني الخاص، ولو لم تنعكس في ذلك الشعر أصدق صورة لهذا الوطن" [3] . وما كان حبها لعبد الرحيم محمود وعبد الكريم الكرمي إلا من خلال شعرهما.

وما أن حلّت نكبة 1948م وأتيحت لها المشاركة الفعلية في الندوات والاجتماعات، والمساهمة في تضميد الجراحات حتى توجهت بكليتها نحو الوطن، ولونت المأساة إنتاجها الشعري بلون متميز يحمل في طياته خصائص الإنسان الفلسطيني بهزيمته ويأسه، بحزنه وتمرده وثورته فتفجر بركان الوطنية داخلها، وما عادت لأحد قدرة على لجم صوت الوطن في صدرها، فصرخت عبر قصائدها (فلسطينية أنا) حتى النخاع، وبدأ التحول في مسارها الشعري واضحا، فاستبدلت الأنا الجماعية والهم المشترك بأناها الفردية،واختصت الوطن بحبها فأحبت شبابه وأطفاله، شيوخه ونساءه، جباله ووهاده، فأخذت موقعها على خارطة النضال فأصبحت صوت الشعب ونبضه، أرخت لفلسطين من وعد بلفور المشئوم فتقول:

---

[1] لسان العرب، ابن منظور، دار صادر- بيروت، ط3، 1414ه- 1994م، ج13: 451.

[2] رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان: 131.

[3] عن أخي إبراهيم، فدوى طوقان: 53، عن إبراهيم طوقان وجدان الشعب الفلسطيني، د. صادق أبو سليمان، مجلة جامعة الأزهر، العدد الأول، ديسمبر 1996م: 53.

هنا كان سوق النخاسة، باعوا هنا ــــ والديَّ وأهلي

فقد جاء وقتٌ سمعنا الذي منع

الرقَّ والبيع نادى على الحر: مَنْ ــــ يشتري!

وهذي أنا اليوم جزء من الصفقة / الرابحة

أمارس حمل الخطيئة؛ معصيتي أنني

غرسة أطلعتها جبال فلسطين.. مَنْ

مات أمس استراح؛ (1)

ورسمت صورة لنكبة 1948 وما خلفته من مآسٍ وأحزان، فجسدت المأساة من خلال **نداء الأرض:**

وظلّ المشرد عن أرضـــه ــــ يتمتم : لابـــد من عودتي

وقد أطرق الرأس في خيمته ــــ وأقفل روحا على ظلمتـــه

وأغلق صدراً على نقمتـــه (2)

وتطرق الخزان معلنة أن نكسة 1967 كانت ثمرة من ثمار التخاذل العربي حيث تقول:

يوم رأينا الموت والخيانة ــــ تراجع المـــــــــــــــــدُّ

وأُغلقت نوافذُ السمـــــــــاءْ ــــ وأمسكت أنفاسها المدينـــــة

يوم اندحار الموج، يوم أسلمتْ ــــ بشاعة القيعان للضياء وجهها

ترمّدَ الـــــــــــــــرجاء ــــ واختنقت بغصة البـــــــلاء

مدينتي الحزينـــــــــــــة (3)

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في المدينة الهرمة:446-447.

(2) السابق، نداء الأرض:121 - 122، وانظر:111 وما بعدها.

(3) نفسه، مدينتي الحزينة:370، وانظر الصفحات (372-378-410-435-438-484)

وتسجل ظلم ذوي القربى الأشد مضاضة مجسدا في مذبحة أيلول 1970 فتقول:

قابيل الأحمر منتصبٌ في كل مكان
قابيل يدقُّ على الأبواب .... على الشرفات
على الجدران
يتسلّق يقفز يزحف ثعبانا ويفحُّ ..... بألف لسان
قابيل يعربد في الساحات
يلفُّ يدور مع الإعصار، يسدُّ – مسالك
ويشرّع أبوابا لمهالك
يحمل في كفّيه غَسولَ الدمِّ – توابيت النيران
قابيلُ إله مجنون يحرق روما [(1)]

كما وصفت معاناة الشعب في ظل الاحتلال أصدق وصف كما في **آهات على شباك التصاريح:**

فوق شباك التصاريح عناوين ــــ انتظارٍ واصطبار
آه نستجدي العبور ــــ ويدوّي صوت جنديٍ هجين
لطمةً تهوي على وجه الزحام:
(عرب، فوضى، كلاب
ارجعوا، لا تقربوا الحاجز، عودوا يا كلاب)
وتقول: آه، إنسانيتي تنزف، قلبي
يقطر المرَّ، دمي سمٌّ ونار
(عرب، فوضى، كلاب..) !
آه، وامعتصمـــــاه ! ــــ آه يا ثأر العشيرة
كل ما أملكه اليوم انتظار ...[(2)]

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نبوءة العرافة :462، وانظر: 458.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، من صور الاحتلال الصهيوني:408، وانظر الصفحات 417-476-484.

وأرّخت لمراحل انتفاضة الأطفال عام 1976 وما بعدها من انتفاضات وصحوة وطنية فقالت:

كبروا في غاب الليل الموحش، في ظل الصبّار المر
كبروا أكثر من سنوات العمر ــــ كبروا التحموا في كلمة حب سرية
حملوا أحرفها إنجيلا، قرآناً يُتلى بالهمس !
كبروا مع شجر الحناء وحين التثموا بالكوفية
صاروا زهرة عباد الشمس [1] .

بشرت بميلاد جديد ويقظة عربية بعثتها في **براعم العمل** (الأطفال) **وبوارق الأمل** (الثورة والنضال)

وأرضنا تهزها في الليل –
رعشة المخاض
ويقنع الجلاد نفسه
بقصة العجز، بقصة الحطام – والأنقاض [2]

هذه فدوى جبل النار، بنت جرزيم وعيبال.

ويعدّ الديوان الرابع المحطة التي تحولت فيها فدوى من النبرة الذاتية الفردية إلى النبرة الجماعية لتستقل القطار المتجه نحو الوطن، فتصل في ديوانها الخامس (الليل والفرسان) إلى قمّة التماهي بين الأنا الفردية والأنا الوطنية. وان كان العنوان سمة العمل الأدبي الأول من حيث يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين [3] فان الديوان يصور في معظم قصائده شراسة العدو **(الليل)** مع أبطال الوطن الأشاوس **(الفرسان)**.

وبالاستعانة بالمنهج الإحصائي نجد دال الوطن بملحقاته من أرض وسماء، سهل وجبل، بلغ (1043) ألفاً وثلاثة وأربعين دالاً، وتشكل نسبة 4,2 % من مجموع دوال معجمها الشعري البالغ (24650) دالا.

---

(1) السابق، أنشودة الصيرورة:438، وانظر:417-476-484.

(2) نفسه، خمس أغنيات للفدائيين / مخاض:421.

(3) مقاربات نصيّة، د.بسام قطوس، مؤسسة حمادة للنشر – إربد، ودار الشروق- عمّان، ط1، 2000م:17.

وقد برز في محور الوطن معجم لغوي كبير استخدمت فيه العديد من عناصر الطبيعة كانت الصدارة فيه لدال (أرض) وهو مفردة من مفردات الوطن، والذي بلغ تردده (145) مائة وخمس وأربعين مرة بما يشكل 13,9% من مجموع دوال المحور، يليه دال درب (96) ست وتسعون مرة بنسبة 9,2% ووطن (43) ثلاث وأربعون مرة بنسبة 4,1% إضافة إلى الدوال الأخرى المشربة بمعاني الوطن، فكان دال (أرض) بمثابة النجم وباقي الدوال كواكب تدور في فلكه. فالأرض هي الوطن والتمسك بها والدفاع عنها دليل على حب الوطن.

لقد أفرزت الدراسة السياقية لدال الوطن أبعادا ومفاهيم متعددة، فكان الوطن هو الأرض، وهو الأم، هو الحبيب، وهو الشهيد، وهو الشهيدة، وهو كل شيء.

ولأن الأرض إحدى أهم الأسس التي تقوم عليها الدولة، ولأن للأرض لدى الشعب الفلسطيني خصوصية تميزه عن غيره، فهو الشعب الوحيد الذي طُرد من أرضه على مدار ستة عقود، ولا زال يُضحي بكل ما أوتي من قدرات وخيرات في سبيل تحريرها من المحتل وإعادتها لأصحابها الشرعيين، لذا وجدنا الأرض الرمز عند فدوى تعني الوطن. والوطن الكل يعني الأرض.

والشاعرة تتلذذ بذكر الأرض بطرق متعددة، فكانت بلفظها عنوانا لقصيدتين هما:(نداء الأرض، الفدائي والأرض) وبضميرها جعلتها عنوانا لقصيدة ثالثة هي: (كفاني أظل بحضنها)، كما استخدمتها مفردة وموصوفة، استخدمتها مضافة ومضافا إليها. واستخدمتها بالضمير العائد عليها ضعفي استخدامها كاسم ظاهر. من هنا تتضح لنا مكانة الأرض في نفس وقلب الشاعرة مما جعل عواطفها اتجاه الوطن في نمو عبرت عنه عبر ثلاثية: الوطن، الأرض، الأم، التي تجلّت في أعمالها.

- **الوطن، الأرض، الأم:**

تصور الشاعرة حال الفلسطيني المبعد عن أرضه وقد عاد لها في وجدانه وخياله، بعد أن فشل في العودة لها على أرض الواقع، يتصور أنّ الأرض له وحده بخيراتها وظلالها فيرتمي في أحضانها، يشبعها لثماً وضماُ، يحدّثها، تهزه أنفاسها، يستمع لعتابها. كل ذلك في مشاهد حيّة يشترك فيها الصوت مع الحركة.

وتأتي اللقطة الواقعية الوحيدة في النص، وهي لقطة إطلاق الرصاص على صدره واستشهاده من أجل فكرة العودة، فيمتزج دمه بترابها ويظل في عناق أبدي مع أمه الأرض ..

تمثل أرضا نمته وغذتـــه ــــ من صدرها الثر شيخا وطفـــــــــلا
وكم نبضت تحت كفيّه قلبا سخيا وفاضـــــت عطاء وبـــــــذلا[1]

* * *

وأهوى على أرضه في انفعال يشم ثراها
يعانق أشجارها ويضمّ لآلي حصاهـــــا
ومرّغ كالطفل في صدرها الرحب خداً وفم
وألقى على حضنها كل ثقل سنين الألـــم
وهزّته أنفاسها وهي ترعش رعشة حبّ
وأصغى إلى قلبها وهو يهمس همسة عتب:
رجعت إليّ ؟ ! [2]

توظف الشاعرة أسلوب القص في بناء الحدث لتعطيه بعدا دراميا، وزخما تأثيريـــا يبـــرز علاقة الفلسطيني بأمه الأرض، فهي التي رعته وغذّته من صدرها طفلا. وتمتد بركات عطائها ويتواصل تدفق حليبها في دمائه شابا وشيخا، فهي التي منحته الحيـــاة واحتـــضنته بـــصدرها مستودع الحنان والعطف.

يبدأ السطر الشعري بالفعل الماضي (تمثل) محملا من الدلالات ما يفيد أنه في حالة هجر فيها الوعي المقيت ليحيا في اللاوعي السعيد الذي يربطه بأرضه، وإن كانت سمة أي أرض أن ينمو فيها الزرع والشجر فأرض فلسطين ينمو فيها الرجـــــال.

لقد أفلحت الشاعرة حين اعتمدت في تصويرها للمواقف على التعبير الحسي الذي تطغى عليه النغمة الخطابية الموجهة إلى العواطف وتدغدغ الكيان النفسي، فصورت مدى ارتباط الإنـــسان بأرضه، بالطفل الذي يكره الانفصال عن ثدي أمه، يطمئن لدقات قلبها، ويسعد كلما ضغط بكفيه فوجد حليبها مدرارا غزير العطاء.

فالأمر لم يقف عند النماء بل العلاقة متواصلة عبر مراحل حياته مـــن نمـــو فغـــذاء حتـــى الشيخوخة.

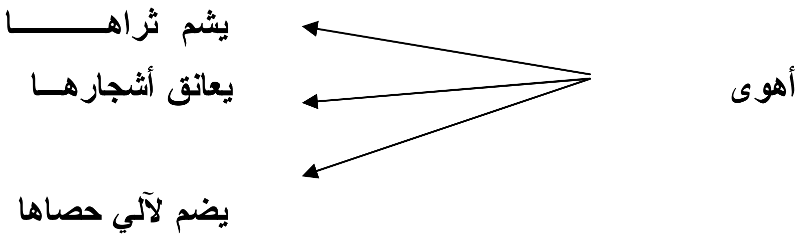
---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نداء الأرض: 120.

[2] السابق، نفسه: 125.

وتأتي الصيغة الفعلية داعمة للدلالة فتورد الشاعرة خمسة أفعال ماضية، لأنها بصدد أحداث وقعت فعلا ولكن بمواجهة الـ(هو) الابن مع الـ(هي) الأرض، نجد فعلا واحدا صادرا عن الـ(هو) في حين كانت الغلبة لفعل الـ(هي)، لأنها صاحبة الدور الأول ليأتي بعدها دوره، والشاعرة حين تذكر فضل الأم وتضع مقابله دور الابن البار كنتيجة حتمية، -إنما تسقط آدابا إسلامية تعلمتها وخبرتها - لقد كره الحياة بعيدا عمّن منحته الحياة فكان موته في حضنها كما نما فيه.

وبمواجهة الأفعال - الماضي والمضارع - ينتج الشكل التالي:



ليمثل الفعل الماضي (أهوى) نقطة الانطلاق للأفعال الباقية، وإن كان الفعل وقع في الزمن الماضي فالأفعال المترتبة عليه تحمل صفة الاستمرارية لتفيد تواصل الارتباط.
وتسير الدلالة في اتجاه رأسي يصل فيها التوتر عنفوانه مع السطرين الخامس والسادس والفعلين (مرّغ وألقى) لتأتي الاستجابة من طرفها (هزته) لينتج عنها حوار بين مستمع أصغى، ومتكلم هامس في عتب.

نلاحظ في النص إلحاح الـ(هي) الأرض عليه، حيث ذكرت بلفظها وضميرها سبع عشرة مرة مقابل أربع عشرة مرة ذكر فيها الـ(هو)، رغبة منها في تكريمها وجعل الغلبة لها، رغم أن الحديث صادر عن الـ(هو).
بمعاودة النظر في حركة الأفعال داخل الصياغة نجدها العنصر الأول الذي أحدث ديناميــة الحركة المشحونة بالتوتر والانفعالات، فأضفت على المعنى معانٍ إضافية زادت من دلالتها. علاوة على التضعيف في الأفعال (يشمّ، يضمّ، مرّغ) وما تحمله زيادة المبنى من زيادة في المعنى لتتضافر هذه العوامل جميعاً فتجعل المشهد متحركا أمام ناظرنا يكشف عن صدق

العواطف والتلاحم بين الابن وأمه الأرض، وأقصى ما يتمناه أن يبقى في حضنها ميتا بعد أن احتضنته حيّا، علّه يتمكن من الوفاء ولو بجزء يسير من فضلها، فيُبعث من موته عشباً يجمّلها أو زهرة يُسعد طفل صغير من أطفال بلاده العبث بها، تقول:

كفاني أموت على أرضها
وأُدفنَ فيها ــــ وتحت ثراها أذوب وأفنى
وأُبعثُ عشبا على أرضها ــــ وأُبعثُ زهرة
تعيثُ بها كف طفل نمتْهُ بلادي
كفاني أظلُّ بحضن بلادي ..... ترابا .....
وعشبا .... وزهرة [1]

في هذه المقطوعة يتجسد الحب في أبهى صوره، فمنذ العنوان يطلعنا على غاية ما يتمنى وهو أن يظل في حضن أمه الحبيبة (كفاني أظل بحضنها) حتى وإن كان هـذا اللقـاء لايتحقـق إلاّ بالموت ففي حضن الأم (الأرض) الموت حياة وبعث. تصدم الشاعرة المتلقي بدوال يشعر معها – للوهلة الأولى – بالفزع فمن: (أموت، أُدفن، أذوب، أفنى). إلا أنها بالتمعن تـضيء شـعاب النفس، إذ يقهر الموت بحبه لها فيبعث عشباً ويبعث زهرة تمتد إليها كف طفل نمته بلاده حتى وإن كان سيعبث بها. وعلى الرغم من أنّ الفعل يعبث يعتبر سلبياً لأنه يـدل علـى التخريـب والقسوة، فإن الصياغة أسندت إليه (طفل نمته بلادي) فأضفت عليه متعة وقبولا بعد أن خففـت من حدتها.

نلاحظ هنا سيطرة الأنا على أجواء النص، وأول تجلياتها هو الحضور الكثيـف إذ يبلـغ ترددها من خلال ضمائرها الظاهرة والمضمرة حوالي (13) ثلاث عشرة مرة في أحد عـشر سطرا شعريا بما يزيد عن ضمير واحد لكل سطر. بينما برزت الذات المتكلمة ثماني مرات في علاقة حميمية توحدية؛ إذ تهدف بذلك التأكيد على رغبتها في البقاء بحضن الأرض حتـى وإن فقدت حياتها، فموتها حياة إذ يتحول جسدها سمادا يخصب هذه الأرض الطيبـة فتنمـو عـشبا وزهرة.

---
[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، كفاني أظل بحضنها:426.

وتتعاضد الصيغة الفعلية مع الدلالة فتجعل الغلبة للفعل المضارع الذي يفيد الاستمرارية وتواصل الرغبة من قِبَلها، وقد برز في الأسطر عشرة أفعال مضارعة تدلل على مضاعفة الرغبة في التلاحم مع هذه الأرض، وإن كانت لديها في الماضي رغبة؛ يمثلها الفعل الماضي، فإنها تمتلك الآن عشرة أضعافها. وتحشد الشاعرة من وسائل التأكيد ما يدعم فكرتها فتتكئ على حرف الهمزة مع ما يتضمنه هذا الحرف من معاني القوة والإصرار، ليتردد تسع مرات. وهي حين تتمنى أن تبقى في حضن بلادها تتدرج من التراب إلى العشب فالزهرة. وإن كان يتبادر للذهن أنها بدأت بالأدنى (التراب) فالواقع أنها بدأت بالأسمى، فتراب الوطن أغلى من كل شيء، وإضافة لذلك تريد أن تجمله بالعشب والزهرة رمز الحياة وتجددها. هنا توظف الشاعرة أسطورة أدونيس دلاليا في النص حيث تنبعث من دمائه التي تخضبت بها الأرض التي سار عليها – أو دفن بها – الزهور والورود القانية الحمرة، لتبعث في النفس السعادة والأمل بتجدد حياته واستمرارها فلا تنقضي. وهو ما استطاعت الشاعرة أن تعبر عنه من خلال موتها ودفنها في الأرض لينبعث منها العشب والزهور التي ترمز للحياة والأمل المتجدد.

وإن كانت قوة الألفاظ وجزالتها تكسب النص قيمة فالأمر عند فدوى مختلف إذ إن بساطة اللغة لديها، وصدق الإحساس، ودقة التصوير، جعلت القصيدة لوحة ناطقة لا غموض فيها ولا غرابة، لأن شعرها يصدر عن شاعرية طبيعية وفطرية أدبية ولا يظهر عليها التعقيد، لذا يجد كل من يقرأ هذه اللوحة أنها تقول كل ما يريد قوله، وتعبر عما بداخله أصدق تعبير، وهذا سر شاعريتها ففهم رسالة النص ومقصد الشاعر لا يتحقق إلا " من خلال إعادة الشراكة بين النص وصاحبه وقارئه " (1)

إنها سيمفونية ترددت على لسان الفدائي ابن الأرض بدأتها بـ(كفاني أموت بحضنها) وختمتها بـ(كفاني أظل بحضن بلادي ترابا وعشبا وزهرة) .

- **الوطن الحبيبة والحبيب**

تتكرر صورة الأرض الأم، المرأة في أكثر من موضع في معجمها الشعري(2)، تشير في مجملها إلى مكانة الأرض وأهميتها للفلسطيني فهي **الأم والحبيب**؛ الذي لا يفرّط بحبه أبدا ما دام ابنا لهذا الوطن، حب الأجنبي لها يرضي أنوثتها، ويرضي غرورها إلاّ أن ابن الوطن هو

---

(1) مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، د. بسام قطوس :11.

(2) انظر الأعمال الكاملة، فدوى طوقان :7، 412، 425.

الأفضل، وهو الأبقى لذا لا تنوي بيع حبه أو تضييع قلبه، ولو كان الثمن كنوز الأرض والسماء، فتقول:

أنا يا شاعر لي في وطني
وطني الغالي حبيبٌ ينتظر
إنه ابن بلادي لن أضيّع .... قلبه
إنه ابن بلادي لن أبيع .... حبّه ـــ بكنوز الأرض
بالأنجم زهرا .... بالقمرِ [1]

إن كان حبّ الأجنبي لها يُرضي أنوثتها، ويشفي غرورها فإن حبّ ابن الوطن هو الأفضل، وهو الأبقى، وهي لا تنوي بيع حبّه، أو تضييع قلبه ولو كان الثمن كنوز الأرض والسماء.

تتصدر الأنا الأسطر الشعرية لتكون في بؤرة الحركة، وتمتد أفقيا فتتلاحم مع الموضوع في (ليّ ... في وطني)، وتتكرر إضافة الموضوع إلى الذات المتكلمة أربع مرّات (وطني) مرتين، و(بلادي) مرتين، مما يدل على شدّة تمسكها وفرط حبّها للوطن وابن الوطن، وقبل أن تصل إلى متمم الجملة تشعر بعدم صمودها للوصول إليه قبل التأكيد على مكانة الوطن في نفسها وقلبها في جملة اعتراضية (وطني الغالي).

وفي تكرار دال (وطن) الذي أُسند إلى الذات المتكلمة تأكيدا على هذه المكانة (أنا يا شاعر لي في وطني، وطني الغالي حبيب)، وبعد أن تصل لمتمم الجملة تشرح مسوغات هذا الارتباط ومبرراته، فهو (ينتظر– ابن بلادي) لذا فمن حقه عليها ألا تضيع قلبه، وفي الفعل المضارع المنفي بلن القاطعة للنفي إشارة لإصرارها عليه وحفظ عهده ووعده.

وفي حركة رأسية يتواصل تنافي العلاقة بينها وبينه، فتؤكد في السطر الخامس على أنه ابن بلادي، وتكرار نفي إمكانية التخلي عنه (لن أضيّع قلبه– لن أبيع حبه) مهما غلا الثمن، فحبّه أغلى من كنوز الأرض، لأنه رمز للوطن.

على مستوى الصياغة نجد أن السيطرة لمنطقة الأسماء، وذلك لأنها في حالة تقرير حقائق مستقلّة عن الزمن، أمّا الأفعال الواردة فكانت ثلاثة فقط، وجميعها مضارعة تفيد استمرارية الارتباط بينهما، فما دام أنه ينتظر إذن هي لن تكون أقلّ منه وفاءً فلن تضيّع قلبه أو تبيع حبّه.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لن أبيع حبّه:187.

تظهر في الأسطر الشعرية ثلاث شخصيّات: هي، هو، الآخــر. تتــردد الــذات بــضمائرها المنفصلة والمتصلة ثماني مرّات لتتساوى مع حضور الــ(هو) الذي برز ثماني مرات أيــضا، في محاولة منها لإظهار التساوي في المشاعر والتمسك، بينما يدخل المخاطب كطرف ثالث بين الذات المتكلّمة والــ(هو) مرّة واحدة وذلك لعدم تأثيره في حياتها، وتعمد لنعته بوسم شاعر مع ما في ذلك من إغراءات لقبول حبّه، إلا أنه من ضمن الأثمان المدفوعــة مــن قبــل الآخــر والمرفوضة من قبلها. عندما ذكرت الأثمان أتت بكنوز مضافة لــلأرض، والأنجــم متبوعــة بالحال، ثم أفردت القمر لأن القمر يحمل في ذاته من الصفات ما يغنيه عن الوصف أو الإضافة أو الجمع.

تتطور العلاقة بين فدوى والوطن لتتخطّى مرحلة الشكوى والاســتجداء والتوســل للأخــوة العرب، أصبحت أكثر إيمانا بالوطن وأبناء الوطن فتقول:

هذه الأرض التي تحصدها – نار الجريمة
والتي تنكمش اليوم بحزنٍ وسكوتْ
هذه الأرض سيبقى ..... قلبها المغدور حيّا لا يموت
هذه الأرض امرأة ...... في الأخاديد وفي الأرحام –
سرّ الخصب واحد __ قوة السرّ التي تنبت نخلا – وسنابل
تنبت الشعب المقاتل [1]

هذه الأرض أم معطاءة ولود تنجب الأبطال، سر الخصب فيها وفي أخاديدها كما فــي رحــم المرأة، وإن كانت المرأة تنجب البنين فالأرض كذلك تنبتهم سنابلا ونخيلاً وهي منتصبة القامــة مثل ما تنبته، لا تخضع لغاصب، لا يثنيها غدر، ولا تضعفها الجريمة.

تبدأ الأسطر الشعرية باسم الإشارة (هذه) الذي يحمل دلالة القرب في محاولة منهــا لإلغــاء المسافة بين الذات والموضوع، فالأرض قريبة منها، وقد منحتها الصدارة لتجعلها فــي بــؤرة الضوء من ناحية، وتشع من ضيائها على سائر المفردات من ناحية أخرى، ومما يــدعم هــذه المكانة في نفس الشاعرة – التي تتحدث بلسان كل فلسطيني – تكرارها في ثلاثة أسطر متتالية تمنحها في كل سطر شعري صفة مختلفة.

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، حمزة:417- 418.

فهذه الأرض

1-تحصدها نار الجريمة 2-سيبقى قلبها المغدور حيّا لا يمـوت 3-امـرأة (فـي الأخاديـد والأرحام)

تتحرك الصياغة نحو إبراز ألوان من القهر الذي تتعرض له الأرض، فالجريمة نار تحـصد هذه الأرض، إضافة إلى الغدر الذي تتعرض له، لقد جمعت الشاعرة من قوى الدمار مـا هـو كفيل بإبادة هذه الأرض، إلا أن هذه الأرض (الأم) تنبت شعبا مقاتلا، لذا لن يكون بوسع أي قوة إنهاء حياة هذه الأرض. فتأتي بالسطر الثالث مطمئنا وباعثا الأمل، فهذه الأرض امـرأة رمـز الخصب والتكاثر،وكما للمرأة رحم، للأرض رحم، ورحم الأرض هو الأخدود،" والأخدود فـي اللغة الحفرة تحفر في الأرض مستطيلة.. والخـد والأخـدود شـقان فـي الأرض غامـضان مستطيلان" [1] هذه الأرض تنبت النخل والسنابل كما تنبت المرأة الشعب المقاتل، وما دام هناك خصب وتكاثر [2] فليس بوسع أي قوة إنهاء حياة هذه الأرض لذا (سيبقى قلبها حيا)، ولا تكتفـي بوصف قلبها بلفظ (حيّا) فدعمته وأكدت بقاءه بنفي الموت عنه (لا يموت) وتستمر الصياغة في دعم وجود الأرض وبقائها حية بجعلها خصبة وولود.

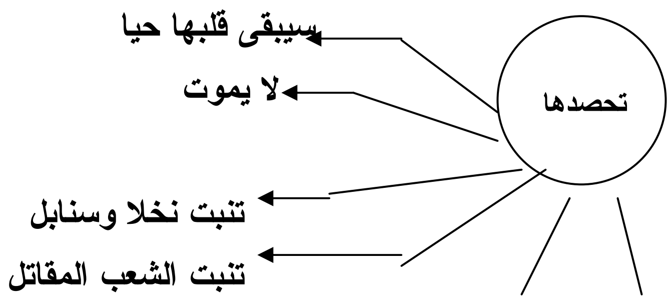
وبمعاودة النظر في الصياغة نجد منطقة الأسماء تسيطر على الأسطر حيث بلغت (23) ثلاثة وعشرين اسما، مقابل خمسة أفعال،وهي بهذا تمنح الخطاب صفة الثبات والديمومة.

وبالعودة للأفعال نجدها في الأسطر أفعالا مضارعة تقف في حركتين متقابلتين، الأولى سلبية تتمثل بالفعل (تحصدها) الذي يفيد شمول الدمار والاجتثاث، في مقابل أربعة أفعال لـديها مـن القوة ما يجعلها تواجه هذه النار والجريمة والغدر (يبقى، لا يموت، ولود) وكأن لكل خصم ندّا، وزادت في جانب الأرض السلاح الإضافي الذي سيحقق لها البقاء والخلود فمهما استمر الحصاد فالبقاء أقوى وأثبت.

---

(1) لسان العرب، ابن منظور،ج3 : 160، 161.

(2) كثيراً ما تبدي إسرائيل تخوفها من تكاثر الشعب الفلسطيني، وتعتبره قنبلة ديموغرافية.



نار الجريمة   الغدر

وتظهر فضاءات النص من خلال رصد العلاقة بين الحركتين السلبية والإيجابية كما في الشكل السابق.

والعذراء رمز العفة والطهارة يكمن فيها هي الأخرى الخصب والعطاء لهذا فهي الوطن والأرض، تقول:

الأسى يهطل، ليل القدس صمتٌ   وقتام
حظروا التجوال، لاتطرق في   قلب المدينة
غير دقاتِ النّعال الدمويّة
تحتها تنكمش القدس كعذراء سبية [1]

تتحرك الصياغة نحو إبراز نوع من العذاب السياسي، فالقدس ترزح تحت نير الاحتلال، تغرق في صمت وقد ظللتها غبار الحرب السوداء، صاحبة الحق منكمشة في حين المحتل يصول ويجول وقد نشر الرعب في أنحاء المدينة، لقد أعطت الشاعرة الصدارة لدال (الأسى) لتجعل الصور المفرزة منها مأساوية وزاد من هذه المأساوية والسوداوية تحديدها للزمن بالليل، إضافة للدوال المعبأة بهذا الجو الكئيب (صمت – قتام – حظروا التجول – دقات النعال الدموية)، فماذا بوسع القدس أن تفعل أمام ذلك؟ لا تملك إلا أن تنكمش على نفسها وقد استحضرت الشاعرة من الموروث الديني شخصية العذراء رمز الطهر والنقاء لتضفي صفاتها على القدس، وفي مفارقة تضفي جواً من الرعب تجعل الشاعرة المفرد في مواجهة الجمع

---

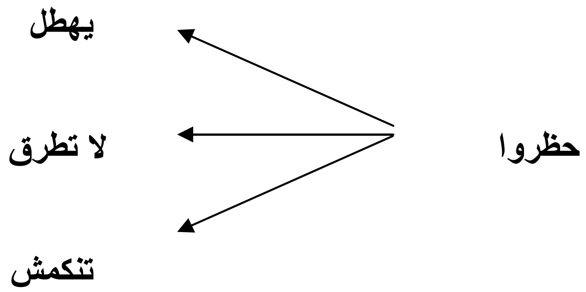
(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الى الوجه الذي ضاع في التيه:413

فكانت القدس منفردة مقابل جمع من: حظروا التجوال، وكان لهم دقــات النعــال الدمويــة، النتيجة أنها تئن (ضعف) مقابل السطوة والجبروت التي يحملها الظرف (تحتها) والذي قدمتــه عن الفعل (تتكمش) لتبرز هذه السطوة، وقد زاد من ضجيج دقات نعالهم الصمت الذي خيم على القدس، وفي خاصية أسلوبية لدى فدوى نجدها تعمد إلى الترتيب والتسلسل حيث بدأت بـــ:

* **وصف جو القدس**
* **وصف فعل المحتل**
* **تأتي بالنتيجة التي تصف رد فعل القدس (تنكمش)**

في ترتيب واقعي للأحداث.

وبالتوجه إلى الصياغة نرى السطر الأول وقد بدأ بجملة تقريرية (الأسى يهطل) تقــدم فيهــا الاسم على الفعل لأنه أوقع في تكثيف دلالة الأسى، خاصة أنها جعلته يهطل والهطول في اللغة هو تتابع السيلان، وبالتوجه إلى منطقة الأسماء نجدها تسيطر على دوال الأسطر لأنهــا فــي معرض تقرير حقائق ثابتة، فقد بلغت الأسماء (14) أربعة عشر اسما مقابل أربعة أفعال. فعــل ماضٍ ترتب عليه ثلاثة أفعال مضارعة تحمل معنى الاستمرارية زيــادة فــي إضــفاء الجــو المأساوي الحزين؛



وتتضافر البنية الإيقاعية مع البنية التركيبية والإفرادية فتسيطر النغمة الحزينة التي تدعم الجو المأساوي، وتتحقق هذه النغمة في حرف الروي المتكرر في (مدينة – دموية – سبية) مع مــا تحمله الياء مع التاء المربوطة (ية) من ثقل على النفس يكرس الحزن.

تتسع دائرة الوطن عند فدوى لتصبح الحبيبة وابنة العم القريبة والمعشوقة فتقول:

عنترة العبسيُّ ينادي من خلف الســـــور:

– يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشــــق !

– لا ترفع صوتك يا عنتر ويــلي ويــلي !

– أنا ابن العمّ وعرق العيــــــــن :[1]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، كوابيس الليل والنهار:452.

تستدعي الشاعرة من عمق التاريخ العربي شخصية اشتهرت بأنها باحثة عن الحرية، هي شخصية عنترة العبسي، الذي يسعى لتحرير عبلة من الغرباء. وحين تجعل اسمه في الصدارة فلأن الحرية هي محور الحديث، وعنترة رمز لهذه الحرية.

يبدأ المشهد التمثيلي بتوجه الأنظار نحو عنترة (المواطن) الذي يفصل بينه وبين عبلة (الوطن) سور هو (العدو). تتجه فيه الدلالة نحو الوطن وقد سلبه الغرباء في حين العاشق (أهله) حُرم منه.

وإن كانت منظومة الشرائع والقوانين تقضي بأن الحق صوت عال، فإن هذه المنظومة جاءت معكوسة، فالسلبية تخاف من المحتل (الباطل)، وتطلب من العاشق (الحق) أن يخفض صوته، وتكرر دال (ويلي) مما يوضح مدى خوفها من المحتل على العاشق.

ويستهجن هو هذا الخوف ويعلن أحقيته فهو (ابن العم وعرق العين) وهنا تلجأ الشاعرة للتناص مع المثل الشعبي بحرفيته ليدعم أحقيته بها، بدليل الموروث الشعبي الذي يربطها ويبين قربه منها.

وتعلل هي– فيما بعد– سبب خوفها فبني شداد (أبناء العمومة) طعنوا ظهرها، وغدروا بها لذا فهي وحيدة، وعنترة بلا قومه لا يستطيع التصدي لهذه الهجمة. إلاّ أنه يصر على أحقيته، ويأتي برمز من رموز الوطن دليل التجذر ورمز السلام إنه (الزيتون):

يا عبل دعيني أطعم من

زيتون العينين دعيني

لا تقصيني عن زيتونك لاتقصيني (1)

من خلال الأسطر– وقد تكرر فيها دال (زيتون مرتين)– تبدو هنا الدعوة للسلام فهو يريده استنادا للشرعية الدولية بدون حرب، لأننا شعب يكره الحرب ويعشق السلام. وفي تكرار الأفعال الطلبية (دعيني – دعيني – لا تقصيني لا تقصيني) إشارة لتمسكه بحقه، وعدم تراجعه عن هذا المطلب.

على مستوى الصيغة الفعلية استخدمت الشاعرة فعلا ماضيا واحدا (تزوجك) لتجعل منه نقطة الانطلاق لتنامي البنية الدلالية في الأسطر إذ إن الزواج (السلب) تم بالفعل ثم توالت الأفعال المترتبة عليه: ثلاثة أفعال مضارعة وأربعة أفعال طلبية تحمل معنى المضارع ليفيد استمرارية

(1) السابق نفس الصفحة.

الرغبة في الحفاظ عليها وعدم إمكانية التفريط بها، رغم أنه يناديها بحرف النداء (يا) للبعيد إلاّ أن هذا لا يعني بُعدها عنه، وإنما لوجود العدو الذي يحجبها عنه.

ويلح الـ(هو) على الأسطر الشعرية ما بين اسم ظاهر وضمير فيبلغ حضوره إحدى عشرة مرة في حين كان حضور الـ(هي) سبع مرات، لأن الـ(هو) في معرض تقديم مسوغات تثبت أحقيته فيها من الغرباء، وعنترة العصي على الاستسلام يَصر على أنها ستبقى له ولن يمسها أحد:

يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي

الحمراء

صونيها أيتها العذراء [1]

فهو وإن كان يمنح الحبيبة صفة (سيدة الحزن) وذلك لخصوصية أحوالها – إذ تكالب عليها الغزاة – فإنه لا يتركها تستسلم لهذا الحزن، إنه يدعمها بزهرة قلبه الحمراء لأنه يدرك أنها لا تَسترد إلاّ بالدم والتضحيات – وإن كان يتمنى أن تعود بسلام – وستبقى رغم اغتصابها عذراء لأنها رمز الطهارة والنقاء فلن تسمح لدخيل أن يطأها ويظل آمنا على نفسه، لا بد وأن تُزلزل تحت أقدامهم ليرحلوا ويتركوها كما تركها الغزاة السابقون وتبقى كما كانت عذراء.

لذا فهو يدللها ويتلذذ بندائها، فيكرر النداء ثلاث مرات في ثلاثة أسطر شعرية بمعدل نداء واحد لكل سطر، وقد نوّعت الشاعرة في هذا النداء؛ فكان مفرداً كما في (يا عبلة) ومضافا كما في (يا سيدة الحزن)، ثم موصوفا كما في (أيتها العذراء) رغبة منه في إظهار القرب والحميمية التي يشعر بها رغم وجود المحتل الذي يقف بينهما، مما يجعله يَهديها أغلى ما يملك (زهرة قلبه الحمراء) يهديها لها ليفتديها ويحررها من الأسر، وعليها أن تعتز بها وتحافظ عليها كي تتحقق غايتهما.

ونلاحظ أن الشاعرة أفردت دال الحمراء في سطر شعري لتمنحه من الدلالات ما يفيد عِظَم الفداء وعَظَمة المفتدى، فهـو الوطن الذي يستحق كل تضحية ..

و نجد فدوى المنغرسة في الأرض والمتجذرة فيه توثق لنباتات الوطن.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، كوابيس الليل والنهار:452 -453.

من هذا التوثيق لنباتات الوطن نجد ما يلي:

* ارتبطت نباتات الوطن بالشموخ والإباء فهي كإنسان هذا الوطن.

* تفوقت نباتات الزينة على غيرها، وهذا يعود لرومانسية الشاعرة، المحبة للطبيعة والجمال، ولأنها تحب الوطن، فهكذا تحب أن تراه.

* قلة دوال نباتات الظل والسور،مرده أن الوطن غير آمن، فهو منتهك الحدود، مستباح الحمى.

* ركزت نباتات الطعام في الغذاء الأساسي للإنسان والتي تحوي قيمة غذائية عالية مثل قمح، زيتون، كروم، نخيل، في حين قلَ ذكر التفاح والبرتقال والنارنج.

* خلو الديوان الثامن من نباتات الغذاء، لأنها تريد رسم آخر لوحة للوطن مزينة بالأزهار والورود.

- **محور الاغتراب**

كثيرا ما يؤدي التناقض بين أسباب الحياة ودواعي الشعر وسياحاته إلى الازدواجية والاغتراب؛ فالشاعر يستصفي واقع الحياة على نحو مثالي يتخيله، فيعيد رسم العالم بصورة شفافة متنبئا بالمستقبل أو حالما بالجديد، وهنا يصبح من الصعب ردَّ الشاعر إلى الواقع المادي وما بين العالمين المادي والرؤيوي يبدأ اغتراب الشاعر الذي لا يستطيع التحكم بحدوده مهما نضجت تجربته الشعرية.

إن الاغتراب ليس مقصورا على الشاعر، فهو مرض متصل بتصدع الذات أو انشقاقها لعدم تواؤمها أو انسجامها مع المجتمع الذي تعيش فيه، وكل إنسان لديه اغتراب ولكن بدرجات متفاوتة، فالأشياء التي يحاول الإنسان إخفاءها عن الناس هي عبارة عن الآخر الغريب داخله، يقول أدونيس: " **إن كلَّ عربي ومنذ ولادته يأمل أن يكون نبيا لذا يبقى مغتربا**".

ويعتبر ابن عربي أن أول اغتراب للإنسان كان في انفصاله عن الله: "**إن أول غربة اغتربناها عن أوطاننا غربتنا عن وطن القبضة عند الإشهاد بالربوبية، ثم عمّرنا بطرق الأمهات فكانت الأرحام وطننا، فاغتربنا عنها بالولادة** "[1]

بدأ نقاد الأدب والفن يستخدمون كلمة الاغتراب للتعبير عمّا يستشعره الإنسان الحديث من غربة كونية، وما يحسّه من زيف الحياة المادية وعقمها، وما يلمسه من سطحية الأفراد ولا إنسانيتهم.

والغربة في اللغة: النزوح عن الوطن، اغترب: نزح عن وطنه أو تزوج في غير الأقارب، غَرُبَ: غمض وخفي، ولما كان الغريب مجهولاً للآخرين سُمي غريبا أو مغتربا[2].

أما **المعنى الاجتماعي للغربة** فهو: الانسلاخ عن الواقع الفاسد، والاستياء منه والعداء والتصدي له[3].

والاغتراب مصطلح فلسفي ظهر بصورة متميزة في القرن الثامن عشر، اصطلحه العالم هيجل، ولمّا كان هو أول مَنْ استخدم هذا المصطلح سُميّ (أبو الاغتراب) ويُعرّفه بأنه " **عدم تعرّف الإنسان على ذاته وعلى العالم .. وأن الإنسان يتجاوز اغترابه عندما يبدأ – أو يعود – إلى التعرّف على ذاته والعالم الذي كان غريبا عنه** " [4].

لكن لم يكن اغتراب فدوى نزوحا عن الوطن أو مفارقة للأهل، إنما كان اغترابها داخل وطنها وبين أهلها وقومها، كانت غربتها شخصية مكانية، شعرت بالغربة داخل بيتها الذي نشأت وترعرعت فيه فتقول: " **أكره المرور أمام البيت القديم لأنه يذكّرني بأيام القهر والاستعباد وعصر الحريم** " [5]. بل أكثر من ذلك أنها اغتربت عن نفسها واسمها، فكانت تردد اسمها في تفكيرها إلى أن تشعر بأن اسمها غريبا عنها وهنا تنقطع صلتها بنفسها واسمها وتغرق بحالة من اللاحضور واللاشيئية "[6].

---

[1] ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الثاني، الهيئة العامة للكتاب– القاهرة، ط6، 1975م: 696.

[2] المنجد في اللغة والأعلام، مادة غرب: 516.

[3] الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، مفيد قميحة :395.

[4] الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الإنماء العربي – مج1 ، بيروت، 1986م: 80.

[5] في مقابلة للباحثة مع الشاعرة بتاريخ 3 ديسمبر 1999م.

(6) رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان :60.

كذلك تعاني الشاعرة من اغتراب قومي؛ باغترابها عن الأشقاء العرب، فصوّرت غربتها عنهم وبعدهم عنها، وأول ألوان الاغتراب كان اغترابها الروحي، فكانت غربتها معنوية.

ترددت أصداء غربة فدوى المعنوية في معجمها الشعري عبر الدوال الأصل: " غربة، وحدة، نأي، غياب، ضياع. " والدوال الثواني المترتبة عليها: عذاب، ألم، أسى، ملل، كآبة، فراغ، وحشة.

حيث بلغ تردد دوال المحور(827) مرة بنسبة 3,4% من مجموع مفردات معجمها الشعري البالغ عددها (24650) دالاً، كانت الغلبة فيه لدال نزوح ورحيل حيث بلغا معا (106) مرة أي بنسبة 12,9% من مجموع دوال المحور، يليه دال (وحدة) الذي بلغ تردده (77) مرة بنسبة 8,5% من مجموع دوال المحور.

من خلال تتبع سياقات الاغتراب عند الشاعرة نجده يتوزع في ثلاثة محاور أساسية هي:

* **اغتراب روحي.**
* **اغتراب اجتماعي.**
* **اغتراب قومي سياسي.**

- **الاغتراب الروحي**

كان للبيئة الملتزمة دينيا التي أحاطت بفدوى أثر واضح على نفسها، فجذبها الفكر الإسلامي من بداية حياتها للقضايا الفلسفية، فقرأت أفكار المعتزلة وجدلهم حول الجبرية والحرية والثواب والعقاب، لكن ميولها الرومانسية جعلتها تنسحب إلى أعماق ذاتها تعاني القلق الذي دفعها لمزيد من غياهب الحيرة النفسية التي جعلتها تتساءل عن سر الوجود، وهي تمتلك الحس الإنساني بضرورة التساؤل عن الحياة والموت، الماضي والمستقبل، وكل أشكال الزمن وتناقضاته داخل نفس الإنسان، فتعبّر بفلسفة عميقة:

لم جئتُ للدنيا؟ أجئتُ لغاية هي فوق ظني ؟
أملأت في الدنيا فراغا خافيا في الغيب عني ؟
أيحسّ هذا الكون نقصا حينما أخلي مكاني؟!
وأروح لم أخلف ورائي جزءا من كياني؟![1]

[1] الأعمال الكاملة،فدوى طوقان، في ضباب التأمل:49.

يبدو الموضوع ومنذ البداية متسلطا على الذات الغنائية وحدها، لتفرز من خلاله معاناة هذه الذات التي تشعر أن لا جدوى لحياتها، وليس لها هدف تصبو إليه، وهنا يظهر أثر إيليا أبي ماضي الشاعر المهجري وأستاذها في مدرسة الشعر فتتناص الشاعرة معه في قوله:

جئت لا أعلم من أين ؟ ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقاً فمشيت[1]

تبدأ الأبيات لدى فدوى بالتساؤل الذي يفرز جوّا من الحيرة واختلاط الأمور على الذات المتكلمة وقد استغلت الشاعرة الصيغة الاستفهامية بشكل مكثف حيث أفرز التساؤل الأول أربع استفهامات وقعت في أربعة أسطر شعرية بواقع استفهام واحد لكل سطر شعري.

لقد فرضت طبيعة الموضوع نفسها على اختيارات الشاعرة، فغلبت الأفعال حيث بلغت سبعة أفعال اقترنت ستة منها بالضمير العائد على الذات المتكلمة، إما متصلا أو مستترا، إضافة إلى خمسة ضمائر اتصلت بالدوال الأخرى، فكانت ذات الشاعرة تلح على الموضوع في محاولة منها لتحقيق ذاتها والتخلص من اغترابها. إلا أنها أدركت أنها لا تملك القدرة على الخروج من دائرة الاغتراب والقلق، فتختتم الأبيات الشعرية بأسى غامر يملأ النفس حسرة وأسى حيث تقول:

هذي حياتي، خيبة وتمزّقٌ يجتاح ذاتي
هذي حياتي فيم أحياها ؟ وما معنى حياتي ؟ ![2]

رأت الشاعرة أن تساؤلاتها المتكررة لم تقدم لها جوابا شافيا يطمئنها، ووجدت أن الحيرة والاغتراب يملآن كيانها، فسجلت هي خلاصة لحياتها، وأقرت بأنها حياة عبثية بلا هدف ولا غاية.

تبدأ الشاعرة الأسطر باسم الإشارة (هذي) الذي يحمل دلالة القرب بين الذات والموضوع، وهو قرب تمثل واضحاً على مستوى الصياغة في إسناد الحياة إلى ياء المتكلم، ليصبح الموضوع جزءا من الذات مما يسمح لها بحرية التقرير وإصدار الأحكام؛ فتقرر أن حياتها خيبة

---

[1] ديوان أبو ماضي :191.
[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في ضباب التأمل:50.

وتمزق، هذا التمزق ناتج عن التصدع بين الذات والموضوع الذي أفرزه الاغتراب، ورغبة منها في الوصول إلى جواب، وكأنها لم تفقد الأمل بذلك، تعود للتساؤل وكأنها سلّمت بوجودها في هذه الحياة، لكنها تسأل لِمَ لا زالت تحيا، وما معنى حياتها؟. هكذا نرى أن القلق والاضطراب يسيطران على الأبيات الشعرية، مما يعكس صورة لنفسيتها التي كانت ولا زالت قلقة، وبالرغم من " **أن الإيمان من قِبَل الإنسان والرحمة من قِبَل الله يقومان وفقا لروح القرآن في مقابل الاغتراب وكفيلان بالقضاء عليه**"(1) فإن الشاعرة لم تحاول أن تتخذ من نعمة الله وسيلة للتخفيف من اغترابها وتمزقها الداخلي، فظلت تعيش حالة من الحيرة واليأس من جدوى الحياة، انعكس ذلك جليا في شعرها، رغم نشأتها في بيت ملتزم دينيا، ورغم أن أهم وصايا أخيها إبراهيم لها كانت هي أن تحفظ القرآن إلا أنها ضعيفة الإيمان وكثيرا ما طلبت من الله أن يأخذ بيدها، ويوصلها إما لليقين الكامل أو للشك الكامل، وقد توجهت الباحثة لها بالسؤال: إلى ماذا وصلتِ ؟ فقالت: " **أنا أؤمن بالله وأحبه وعلاقتي معه جيدة، وكثيرا ما حلمت أنني أخاطبه وأقول له أنا أحبك يا الله، لكن بالنسبة للأنبياء والرسل فما هم إلا رجال مصلحون**"(2).

ولما كان الإيمان بالرسل والكتب من أركان الإيمان يمكنني القول يقينا أنها غير مؤمنة (لا دينية)، لذا ظلت تعاني الاغتراب الروحي، تبحث عن الحقيقة فلا تجدها.

لذا تقول:

روحي يلوب بدار غربته — عطشا إلى ينبوعه السامي
فهناك أصداء يسلسلها — صوت السماء بروحي الظامي
وهنا،هنا،في الأرض يهتف بي — صوت يقيّد خطو أقدامي
صوتان.. كم لجلجت بينهما — يتنازعان شراع أيامي
وأنا كيان تائه قلق — يطوي الوجود حنينه الطامي !(3)

تتسع الشقة بين ما تريده الشاعرة وما تحياه، فمسار القدمين شئ وهوى رأس الشاعرة شئ آخر، ففي حين يعتبر الجميع الأرض موطن الخلق، جعلت الشاعرة الاغتراب كامناً فيها، وأن الموطن الحقيقي هو في السماء، فتصور نفسها – في مشهد تمثيلي حي يوضح الحالة التي

(1) الاغتراب في التراث الإسلامي، محمود رجب، الاسكندرية، 1978: 5.
(2) في مقابلة للباحثة مع الشاعرة بتاريخ 3 /12 / 1999م.
(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، أشواق حائرة:33.

تعيشها الذات الشاعرة من صراع وقلق، ومن تيه وضياع – وقد تنازعتها قوتان إحداهما علوية تعلو بها نحو الصفاء والنقاء، والأخرى أرضية تجذبها وتقيد خطواتها، هنا تندب الشاعرة مأساة التمزق الحائر بين رغبة التخلص من كل قيد، وبين حنين الفناء الصوفي في أبدية الوجود وروعة الإشراق السماوي **(أقدام في الأرض وروح في السماء).**

يبدأ السطر الشعري بالإعلان عن توحد الذات مع الموضوع، فالروح(الذات) تعاني الغربة (الموضوع) في دار الدنيا، فهي ترى أنها تقيم في غير موضعها، فهي من عالم أسمى وقد قالت في موضع آخر:

أنا يا رب قطرة منك تاهت فوق أرض الشقـاء والتنكيـد
فمتى أهتدي إلى منبعي الأسمى وأفنى في فيضه المنشود[1]

لذا فهي في اغتراب دائم إلى أن تعود إلى ينبوعها السامي الذي لن يكون قريبا، لأن قوة جذب الأرض أكبر، يبرز ذلك من قولها: (هنا، هنا) تأكيدا لقربها من الأرض، وهذا ما جعلها في اضطراب ولجلجة، لقد تمكنت الشاعرة من توليد صور شعرية تصور نفسيتها بكآبتها وضعفها، إذ جعلت حياتها سفينة تتقاذفها الأمواج تارة، وتتنازع عليها القوتان تارة أخرى، وهي لا حول لها ولا قوة.

بالتوجه إلى الصيغة الفعلية نجد الأفعال جميعها مضارعة تفيد استمرارية المأساة والقلق اللذين تعيشهما الشاعرة وتقع تحت وطأتهما، رغبة منها في صبغ كل حياتها بصبغة الأسى والقلق.

ختمت الشاعرة الأبيات بإيقاع متكرر؛ الألف والميم والياء (امي) الذي يمنح الأسطر امتدادا صوتيا يبعث في نفسها راحة قد توصلها لغايتها، فإن كانت الألف صوتا يمنح الكلام امتدادا، والياء صوتا هو الآخر يمنح الكلام امتدادا، فإنها توظف الدال والأصوات لخدمة فكرتها وتدعيمها.

وفي النهاية تجمل الشاعرة خلاصة ما تشعر به من قلق وتوهان ناتجين عن الغربة المـرّة، فالإنسان إن لم يُحسن التآلف مع البشر يعتزلهم ويقنع بتآلفه مع نفسه وروحه، لكن ما حال

[1] السابق، تمويمة صوفية:87.

الإنسان وقد اغترب عن روحه.. إنه الموت الكريه، فمن يمت يمت مرة، لكن المغترب يموت في اليوم ألف مرة، وهذا حال فدوى غريبة الجسد والروح.

- **الاغتراب الاجتماعي**

تعيش فدوى – بجانب غربتها الروحية – غربة اجتماعية فرضتها عليها منظومة العادات والتقاليد التي حرمتها من مواصلة التعليم، وفرضت عليها الإقامة الجبرية في المنزل، بسبب زهرة ألقى بها أحد المراهقين. سجنت داخل المنزل فتعاظم شعورها بالانفصال عن المجتمع، وأَنِسَتْ للانكفاء على النفس والغياب داخل الذات، ورغم أن منزلها يعج بساكنيه من كلا الجنسين ومن كل الفئات العمرية، فإنها اعتزلت الجميع، وفرضت على نفسها عزلة إضافية، فتجنبت الاختلاط معهم، وطبعت المجتمع الكبير بصورة مجتمعها الصغير فأقصت نفسها عنهما. وهي ترى أن **حياة الإنسان تشكل سلسلة متواصلة الحلقات من الفقدان، بدءا من إقصائه عن ثدي أمه وانتهاءً بفقدان الحياة ذاتها** "[1]. وإذا علمنا أنه تم إقصاء فدوى عن ثدي أمها منذ اللحظة الأولى التي استنشقت فيها عبير الحياة – إذ لم يكن مرغوباً بقدومها– ندرك أنها في اغتراب أزلي ممتد على مدار سني حياتها، فهي تحيا وحيدة، وتوقن بأنها ستموت وحيدة كما ماتت الفراشة فتقول:

قد أنطوي مثلك منسيةٌ   لا صاحبٌ يذكرني أو رفيق [2]

وصلها هذا الإحساس من خلال ما تعرضت له من ظلم ذوي القربى، وقد تناولته في قولها:

وارتج قلبي خلف صدري أسى   ولجّ في دقّ وفي وثب
وقلت في أهلي وفي اخوتي   غنى عن الناس، عن الصحب
وخلتني ملأت منهم يدي   وخلتهم قد ملأوا قلبي..
فلم يطل وهمي حتى هوى   خنجرهم وغاص في جنبي [3]

---

[1] رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان: 30.

[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الشاعرة والفراشة:16.

(3) السابق، في درب العمر:46.

تبدأ الصياغة بالفعل ارتج الذي يوحي من اللحظة الأولى بتعرضها لهزة عنيفة أفقدتها اتزانها، وتتحرك الصياغة نحو إبراز الصدمة التي حلّت بالذات، فوقعت تحت تأثيرها نتيجة لطعن الصحب وتنكرهم لوفائها وتتجه في محاولة لدرء هذه الصدمة وتعزية نفسها بأن الأهل هم الذخر، ففيهم الحنان والوفاء، فيهم الثقة، ولكن سرعان ما تصلها الضربة القاضية والرد الأعنف؛ إذ استبدلوا الظلم بالعدل والوفاء فكانت طعنتهم قاتلة. ومن ناحية أخرى تلعب الصياغة دوراً في تعميق أساها، فتزخر بالطابع الفجائي للدلالة؛ فالسطر الثالث:

خلتني ملأت منهم يدي وخلتهم قد ملأوا قلبي..

يهيئ المتلقي لسماع ما يتواءم وهذا الحب والوفاء من طرفها مع ما توحي به النقط المطبعية من مزيد من الحب والوفاء من قبل الشاعرة، لكن تأتي المفاجأة مع السطر الرابع حيث (**هوى خنجرهم وغاص في جنبي**) مع ما توحيه – إضافة للألم – من غدر وتنكر.

تعتمد الأبيات ظاهرة التقابل بين السطرين الثاني والثالث – من ناحية – حيث يصفان مشاعرها الإيجابية نحوهم، وبين السطر الرابع الذي يعرض لموقفهم السلبي منها.

وتكثف الشاعرة من حروف الجر التي بلغ ظهورها ثماني مرات كانت على النحو التالي: خمس مرات للحرف (في)، مرتان للحرف (عن)، ومرة للحرف(من) مما يفيد اضطرابها وتأثرها من سوء صنيعهم، وكأنها تريد القول بأن غدرهم ألم بها من كلّ جانب، وإذا تقدمنا مع الصياغة رأسيا نجد تحولاً في بنيتها من الصيغة التقريرية إلى الصيغة الإنشائية التي تتوافق مع الحالة التي تواجهها الشاعرة من ظلم وقهر، فيبدأ السطر الرابع بأداة النفي لتنفي ما هو جميل، وتثبت ما يعكر صفو هذا الجمال الذي تبين أنه وهم.

وبالتوجه إلى الصيغة الفعلية نجد عشرة أفعال في أربعة أسطر شعرية، بمعدل فعلين ونصف للسطر الشعري الواحد، راوحت فيها بين الماضي والمضارع، في حركة متواصلة لكنها في دائرة السلب دائماً جعلت الغلبة فيها للفعل الماضي، لأن الشاعرة تتحدث عن وهم تم اكتشافه إلا أنه انتهى وحل محلّه الواقع المرير، فلم يطل وهمها. وبمعاودة النظر في حركة الأفعال داخل الصياغة يتبين أنها كانت العنصر الذي أحدث التقابل بين موقفها الإيجابي وموقفهم السلبي.

ونجد الحضور المكثف للذات المتكلمة والذي تجسّد من خلال الضمائر المتصلة وقد بلغت أحد عشر (11 ضميرا) في أربعة أسطر شعرية77تعلن من خلالها عن توجعها وحسرتها

وضعفها، إذ وضعوا الجمع (خنجرهم) مقابل المفرد (وهمي، جنبي) مما يزيد في قوة الطعنة وزيادة الألم.

أما في اغترابها عن الصحب: فتقدم لحديثها بقول زرادشت: نيتشة " لا تصافح كل من لاقيت في طريقك.. إن من الناس من يجب أن لا تمد إليهم يدا، بل مخلبا ناشبا.."[1] فتجعل من الحياة أن تغرس أزهار الحب في الدرب، وفي السطرين الثاني والثالث تعلن عن غايتها وهدفها السامي من هذا الغرس فهدفها نبيل، نابع من حرصها عليهم وإخلاصها لهم.

وإن كانت القاعدة تقضي بأن يوجه لها الحب مضاعفا إلا أن إنسان هذا العصر قاحل وفقير عاطفيا وإنسانيا، لذا كانت المفاجأة في السطر الرابع أن بعثروا زهرها وداسوه بأقدامهم في جدب نفوسهم وقلوبهم، وهنا نجد الشاعرة تعمد للعطف بالفاء (فبعثروا) لتفيد سرعة ردهم السلبي الذي أعقب أفعالها الإيجابية.وبإعادة النظر في الصياغة نجد الشاعرة تورد ثمانية أحرف جر يتكرر الحرف (في) الذي يحمل معنى الظرفية ويفيد الانغماس خمس مرات لتجعل من مجروراته وعاءً يتسع لما غرسته فيه من أغراس حب ومودة، بينما يتكرر حرف الباء الذي يفيد المصاحبة ثلاث مرات.

بالنظر للصيغة الفعلية نجد الأبيات تشتمل على ثمانية أفعال بواقع فعلين لكل سطر شعري ثلاثة منها في الزمن الماضي مقابل خمسة للمضارع تفيد استمرار حبها الممنوح للصحب: (أغرس، يغرق، تنهل، يغمر ينعموا) وجاء تكرار لام التعليل في (ليغرق، ليغمر) منبهاً أسلوبيا يبرهن على أنها تعي ما تفعله، وتدرك الهدف منه. بذلك جعلت الشاعرة الدوال والأفعال والحروف تتفاعل سويا لترفع مستوى المعاناة التي تعايشها.

أخيرا: نلاحظ أن النبرة الغنائية تسيطر على جو القصيدة، كما أنها اعتمدت فيها رويا موحدا هو الباء المكسورة التي تضفي على الأسطر نغمة مشحونة بالأسى والمعاناة.

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في درب العمر:46.

- **اغترابها عن الأحبة**

كانت الشاعرة عطشى للحب تبحث عن فيض نبع يرويها، إلى أن صادفت مَنْ يحبها واحد اثنان وأكثر، كان المحبون كُثر لكن ما مدى صدقهم، ما مبلغ وفائهم لقد اكتشفت أنها تعيش وهما كبيرا اسمه الحب، خدعوها- أو هكذا خُيّلَ لها – صدّقتهم لتستيقظ بعدها فتجد نفسها ممسكة بتلابيب سراب، لأنهم أرادوا من الحب غير ما تريد؛ أرادوه حسيّا وأرادته روحيا، لذا عافت سماع كلمات الحب، وهجرت مدّعيها، وعاشت اغتراب الأحبة، وقد قال زين العابدين بن علي " **فقد الأحبة اغتراب** " فالذي يفقد الحبيب تشطره الغربة شطرا داميا، وترميه بعيدا لا أمل له في أن يحقق التلاؤم مع الزمن.

سمعتـــها كثيــر
وعفتُ زيفها الكبير
كانت مطلا لي على متاهةٍ، على
تفاهة، على مرارات أخر
كانت قناعا يستر الصقيع-
والخواء في البشر![(1)]

يبدأ الموقف الشعري باستعادة حدث ماضي من خلال الأفعال الماضية المتتالية: فعلان يخصان الذات المتكلمة (سمعتها- عفت) وفعلان ترتبا على أكذوبة الحب؛ الفعل الناقص (كانت، كانت) مكرراً مرتين. وتبدأ الصياغة في السطر الأول بالإعلان عن كثرة ما سمعته من كلمات الحب لتتجه في السطر الثاني نحو حسم الموقف، وتحديد شعورها بهذه الكلمات التي نعتتها بالزيف الكبير، لقد عافتها وعافت سماعها. فعلى مستوى البنية الدلالية للصياغة يتجلى إحساس الشاعرة ومعايشتها لحقيقة الأمر وزيف ما يدّعون إذ ترتب على زيفها أن أدخلتها في متاهة وعرضتها لتفاهة وأذاقتها مرارات أُخَر، ويفتح لفظ أخر المجال إلى ما لا نهاية من المرارات التي أذاقها إياها زيف هذه المشاعر، إضافة لورود المرارات جمعاً مع ما تحمله من تعدد ألوان

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، تاريخ كلمة:347.

المرّ لتأتي بعدها الغاية من هذا الزيف والخداع إنه قناع يستر برودة مشاعرهم، وخواء أنفسهم من الحب والمشاعر النبيلة.

بمعاودة النظر في الصياغة نجد ظاهرة أسلوبية تتكرر لدى الشاعرة إذ تهمل حـروف العطف فتكشف عن انفصال الأحداث الواقعة على الذات وبعثرتها مع إبراز مأساويتها بعـد أن جمعت من الدوال ما ساهم في رفع مستوى المعاناة والاغتراب الذي تحياه من (زيف – متاهة – مرارات – قناع – صقيع – خواء) مما جعلنا نشاهد المرارة تسري في نبض مشاعرها.

بالدراسة الفاحصة لدواوين الشاعرة نجد أن محور الاغتراب قد تكرّس في ديوانهـا الأول إلا أنه ممتد الظلال حتى الديوان الأخير؛ حيث تختتم ديوانها السابع بقصيدة تحمل عنوان (وحـدك وحدك) وكما ذكرنا في موضع سابق من هذه الدراسة بأن العنوان سمة العمل الأدبـي، فإننـا نلحظ تأكيدها على حالة العزلة التي تحياها من خلال تكرار دال وحدك، ومنذ العنـوان لتقـول بعدها:

عارية تحت فحيح الشمس
وحدك تقفين
في صحراء الربع الخالي
تقفين وتمتدين سؤال
مشنوقاً يتأرجح دون جواب
عبر فراغ خلف فراغ خلف فراغ (1)

تبدأ الأبيات الشعرية بأسلوب التجريد حيث جردت الذات الشاعرة من ذاتهـا شخـصا آخـر تخاطبه وتحاوره، لتمنح ذاتها مساحة أوسع من حرية التعبير عن حالة الاغتراب والوحدة التي تعانيها، فتتحرك الدلالة في الصياغة من خطاب الذات إلى الآخر من خلال حـضور ضـمير المخاطب المستتر والمتصل (عارية–تقفين–تقفين–تمتدين–وحدك) لتتفاعل مـع الـدوال التـي استصفتها وقد حمّلتها من الدلالات ما تنوء بحمله؛ فهي تقف والوقوف بحد ذاته جلد للذات، فما بالك وهي تقف عارية وتحت فحيح الشمس، وقد اختارت الفحيح على وزن فعيل زيـادة فـي الازعاج وإحداث الذعر، إذ إن الفحيح في اللغة: صوت الأفاعي، لتضيف للجو المأساوي جوا

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، وحدك وحدك:546.

من الرعب، فالطعنة ستكون أكثر نفاذا وإيلاما وأقدر على القضاء عليها، والشاعرة تتناص بالمعنى مع الحيّة التي كانت سببا في عري آدم وحواء بعد أن أغوتهما، ثم تستكمل الشاعرة فكرتها بدوال تقطر وحدة واغتراب ووحشة (صحراء الربع الخالي– سؤال مشنوقا – فراغ – فراغ – فراغ) وهي حين تطالعنا منذ البداية بدال (عارية) الذي يحمل معنى الوحدة وافتقارها للسند والحماية من ناحية، والخطيئة من ناحية أخرى، ترسم لنا صورة حالتها وهي تقف وحيدة في صحراء قلوبهم الخالية من الرحمة والوفاء، تبقى في عالمها، لا يسمعها أحد ولا يحس بها أحد، وكأنها ارتكبت خطيئة أبعدتهم عنها، وتظل (سؤالا مشنوقا يتأرجح) إنها صورة جزئية تدخل في نسيج الصور الأخرى لتصنع صورة كلية لمأساتها وقد امتد الفراغ أفقيا ليسيطر على حياتها كاملة.

بالنظر في الصيغة الفعلية نرى الحضور للفعل المضارع وقد ظهر أربع مرات في حين غاب الفعل الماضي وذلك تعبيرا منها عن استمرارية وامتداد المأساة التي تحياها.

لم تسر الشاعرة على وتيرة واحدة، فنجدها تنّوع في الأساليب بما يخدم فكرتها، إذ عمدت إلى حذف المبتدأ (أنت) وبدأت بالخبر (عارية) مع ما يحمله من قوة صادقة للمشاعر الأنثوية والإنسانية، وتلجأ للتقديم في قولها (وحدك تقفين) لتمنح الوحدة مركز الصدارة في البيت الشعري، ثم تلجأ لتكرار دال (فراغ) ثلاث مرات، وقد كسرت من رتابة التكرار بتغيير الظرف فكان في المرة الأولى (عبر) وفي المرتين الأخريين (خلف) ليصبح الفراغ محيطا بها، متخللاً كل حياتها.

- **الاغتراب القومي السياسي**

لقد أفرز الواقع العربي السياسي نوعاً من الاغتراب تحولت به الشاعرة من همِّها الفردي لتخوض في الحديث عن الهم الجمعي. لقد اتسعت الغابة وخرج ظلم ذوي القربى من نطاق الجدران التي تحجز عنها الطبيعة والجمال ليمتد عبر حدود الوطن العربي بأكمله من محيطه إلى خليجه، فيتفاقم اغترابها إلا أنه لم يؤد بها للانقطاع عن مجتمعها بل ظلت داخله، لا تنفصل عنه ظلت تعيشه زمانا ومكاناً رغم اغترابه واغترابها.

إن كان العقل والمنطق يقضيان باتحاد الأخوة ووقوفهم وقفة رجل واحد في وجه الخطر، إلا أن الزمن العاثر جعل ذوي النفوس المريضة من الحكام والتابعين للغرب يحملون الصورة

مقلوبة، فكانت الأخوة هي السهم النافذ في الجسد الفلسطيني وصدق بهم قول طرفة بن العبد:

وظلم ذوي القربى أشدّ مضاضة   على النفس من وقع الحسام المهند [1]

تقول في حرب أيلول التي أشعل فتيلها أخوة واكتوى بنارها الأخوة:

قابيل الأحمر منتصبٌ في كل مكان
قابيل يدقُّ على الأبواب ــــ على الشرفات
على الجدران
يتسلّق يقفز يزحف ثعبانا ويفحُّ ــــ بألف لسان
قابيلُ يُعربد في الساحات
يلفُّ يدور مع الإعصار، يسدّ / مسالك ــــ ويشرّع أبوابا لمهالك
يحمل في كفّيه غَسولَ الدمِّ ــ توابيت النيران [2]

تعيدها الصدمة للبدايات، فظلم الأخوة ليس بالحدث الجديد على البشر إذ قتل قابيل أخاه هابيل، ما كان هابيل ظالما ولا آكلا للحقوق، ما كان كافرا ولا معربدا. كانت تهمته الوحيدة هي التقوى. والشاعرة إذ تستدعي من الموروث الديني قصة قابيل تذكرنا بأن التاريخ يعيد نفسه وتتناص مع قوله تعالى:" **واتل عليهم نبأ ابني آدم بالحق إذ قرّبا قربانا فتقبل من أحدهما ولم يُتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبل الله من المتقين** ".[3]

إلا أن قابيل القرن العشرين أكثر بطشا وظلما، يده ملطخة بدماء الأخوة الذكية، يده ممتدة في كل مكان، إنه إخطبوط يحاصر الشرفات ويسد الطرقات، يغلق منافذ الرحمة ويفتح فوهات الجحيم، إنه نيرون كل عصر وزمان، إنه المجنون الذي ما إن يظهر حتى يتنامى الموت.

يبدأً السطر الشعري بـ(قابيل الأحمر) لتجعل له الصدارة لأنه محور الحدث فالحرب الدائرة هي حرب الأخوة الأعداء، وقابيل هو الأقوى فيأخذ زمام المبادرة لذا كان منتصبا في كل مكان ليغدر بأخيه ويتنكر للأخوة. وتمتد الصياغة رأسيا ليظل قابيل بفعله القاسي هو

---

(1) شرح المعلقات العشر، تحقيق فوزي عطوي : 64.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نبوءة العرافة:462.

(3) سورة المائدة ، الآية 27 .

المسيطر على كل الأسطر الشعرية، وتبدأ الشاعرة بالتفصيل بعد الإجمال؛ فبعد أن قالت: (في كل مكان) تقول: يدق على الأبواب ـــ على الشرفات ـــ على الجدران، لا يعجزه شيء، فهـــو يتسلق، يقفز، يزحف ثعباناً ويفح بألف لسان)، فالمكان الذي لا يصل إليه بجسده يصله بيده، وإن لم يصله بيده فبألسنته، باتت صورة قابيل الأحمر تتماهى مع الثعبان ذي الألف لسان لقد أصبح قدرنا الذي لا مفر منه.

بالتوجه للصيغة الفعلية نجد أحد عشر فعلا في أحد عشر سطرا شعريا بمعدل فعل واحد لكل سطر ونجد التفوق فيها للفعل المضارع الذي يفيد استمرارية الظلم والتعسف من الأخوة، وفـــي ظاهرة أسلوبية متكررة لدى الشاعرة تأتي الأفعال (يتسلق، يقفز، يزحف) متتالية بلا فصل لتمنح المعنى دلالة أكثر على الخوف والقلق وسرعة زحف الخطر الذي يطرق في كل مكان، الأبواب والشرفات الجدران والساحات، والتتابع في الجمل الفعلية يصور الحركة وترددها مع الـــسرعة وما تقتضيه من اختصار الزمن الذي تحققه الشاعرة بإلغاء أدوات الربط بين الجمـــل، كـــذلك جعلتها جمعاً لتشمل كلّ أنواع الظلم والتعسّف، وزيادة في شمول الخطر، كما صـــورت ظلمـــه بطريقة وضع الجمع مقابل المفرد فكان (يسد مسالك ـــ يشرّع أبوابا لمهالك ـــ يحمل توابيـــت النيران) وقد جعلتها جمعا أيضاً لتشمل كل أنواع الظلم والتعسف ـــ إضافة لـــصيغة (يفعـــلّ ـــ يشرّع) التي تفيد مبالغة في الفعل فزيادة المبنى يؤدي إلى زيادة في المعنى. وفي محاولة أخيرة لإيقاظ ضميرهم تستصرخهم، وتستحلفهم بالمحبة والقربى، مذكرة إياهم بأخوتها فتنـــاديهم يـــا أخوتي لا تقتلوا حبيبي، لم تدّخر جهدا في رأب الصدع، حاولت المصالحة توســـلت إلـــيهم أن يرحموا حزنها، ولا يقتلوا حبيبها، لا يقطفوا العنق الفتيّ الذي لا زال فيه الأمل، استـــصرخت فيهم الرحمة والرحم، الحب والحنان، كي لا يقتلوه، تكررها مرتين ثم تقطع الكلمة وتكمل نقـــط وكأنها تصرخ إلى مالا نهاية، إلا أنهم قتلوه ولم يرحموا صرخاتها ولم يشفقوا لتوسلاتها؛ تصور ذلك في مشهد حزين فتقول:

مددتُ نحوهم يديْ ـــ ناديت في حزني وفي نحيبي
يا أخوتي لا تقتلوا حبيبي ـــ لا تقطفوا العنق الفتيّ
سألتكم بالحب، بالقربى سألتكم وبالحنان
يا أخوتي لا تقتلوه لا تقتلوه لا تقـــ ..... [1]

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نبوءة العرافة: 463.

تبدأ الأسطر الشعرية بالصيغة الفعلية (فعل ماض + تاء الفاعل) متبوعة بالظرف نحـوهم لتبين أن المبادرة كانت من طرفها، تريد المصالحة ورأب الصدع الذي أصاب الأمــة،(مـددت نحوهم يدي)، وزيادة في التأكيد تأتي بــ(ناديت) فإن لم يروا يدها فليسمعوا صـوتها إلا أنهـم عمّوا وصمّوا وتنكروا لكل القيم والمبادئ، داسوا على كل الشرائع، ونفذوا ما أرادوا رغم أنها نبهتهم بألا يقطعوا العنق الفتيّ، لأن الأولى بهم أن يحافظوا عليه لا يقطفوه. وتختـار الفعـل يقطفوه الذي يحمل من الدلالات ما يعزز الاشمئزاز لقد بلغ من النضج والتفتح مبلغا فخافوا منه وأرادوا كسر شوكته فقطفوه بسادية وتلذذ غريب، وكأنهم يجنون ثمرا شهيا.

في قطعها لكلمة (لا تقــ) ووضعها بدلا من الحروف خمس نقط قد تكون عوضا عن(قتلـوه) فعلا، فمنحت النقط المطبعية الحروف الغائبة حضورا قويا في الصياغة.

بمعاودة النظر في الصياغة، نجد منطقة الأسماء تتغلب على منطقة الأفعال لأنها تريد أن تثبت وتقرر ما يجب أن يُفعل، فورد في الأسطر أحد عشر اسما مقابل ثمانية أفعال ونـصف، أربعة منها تمثل الزمن الماضي، مقابل أربعة أفعال طلبية ونصف. في امتداد الفعل (سـألتكم) أفقيا إشارة لاستمرار السؤال والتذكير بالقربى، كما في تكرار الفعل (لا تقتلوه) ثـلاث مـرات ونصف ما يفيد حرصها عليه، ورغبتها في عدم المساس به لكن يعمق المأساة أنهم قتلوه.

ختاما؛ نجد أن الألفاظ جاءت مُفَصّلة على قدر التجربة الانفعالية، فكانـت إيقاعـا موحيـا متناسقا مع طبيعة ومساق التجربة، مما أضفى على الأسطر الشعرية شحنة انفعالية كبيرة.

وتمتد غربتها عن الأخوة العرب لتصبح غربة داخل بيتها الفلسطيني، لتشمل أبناء جلـدتها الذين أساءوا، فهمها لأنها وافقت على لقاء موشيه ديان في بيته بتل أبيب ــ رغم أنها لم تقابله إلا بعد أن شجعها على ذلك رجالات المدينة الكبار ــ فتناولتها ألسنتهم ونالـت مـن وطنيتهـا واتهموها بالخيانة ــ فكتبت من عمق جراحاتها ومن وحي محنتها، وحالة التأزم النفسي التـي أصابتها آنذاك، كتبت في رد على الشاعر **معين بسيسو** تقول:

لأنك عارية القلب والوجه عار بدون قناع
لأنك لا أنت حوت ولا أنت ثور صراع
لأن حروفك عمدّها الصدق فاغتسلت من ركام الوحول
لأنك أنت، لأنك انت الحزينة ــ تظلين عزلاء في غابهم
مطاردة في ملاعب صيدهمو تخبطين ملجلجة في منافي الذهول [1]

تلجأ الشاعرة في الأسطر لأسلوب التجريد؛ فتشطر من ذاتها ذاتا أخرى تحاورهــا لتمــنح نفسها مساحة أكبر من الدفاع عن ذاتها والتعبير عن كينونتها.

تبدأ الأسطر بالتوكيد (لأنك) في محاولة من الشاعرة لإقناع المتلقي مسبّقاً بصدق ما ستقوله، وتمتد صيغة التوكيد رأسيا فتكرر خمس مرات، تؤكد في كل مرّة فكرة معينة تسعى الــشاعرة لتوصيلها للمتلقي، ففي السطر الأول تؤكد شفافيتها ووضوحها، وفي السطر الثاني تؤكد وداعتها ومسالمتها للآخرين، في حين تؤكد ــ في السطر الثالث ــ صدق وطهارة شعرها وقولها، ثــم أخيرا تؤكد كينونتها الحزينة الضعيفة. ولأنها كل ما سبق ترتب عليه طمعهم فيها، فظلت غريبة مجردة من الأسلحة التي تصلح لمواجهتهم، فهم وحوش يحاولون افتراســها أو طردهــا مــن حظيرتهم. والشاعرة من فرط حرقتها تصرّ على توكيد ما تتصف به الــ(هي) مــن اســتكانة وضعف فتلجأ لتكرار أن ومعموليها (لأنك أنت) إضافة إلى البنية التقابلية التي تتجه إليها لتزيد من تكثيف الدلالة وتواترها فبينما تصور الــ(هي) بمظهر قديسة، نجد التغاير يكمن في موقف الــ(هم) الوحوش التي غابت في الأسطر الأولى لتسيطر عليها الــ(هي) التي تفوق حــضورها من حيث عدد الضمائر التي تعود عليها حيث بلغت ستة عشر ضميرا مقابل ضــميرين فقــط يعودان على الآخرين (هم)، إلا أن هذا الحضور البسيط لــ(الهم) مدمرّ لأنه الشر مقابل الخير، وقد جعلت الــ(هي) مفردة مقابل الــ(هم) جمعا زيادة في بيان ضــعفها وســطوتهم. بالتوجــه للصياغة نجد السيطرة الواضحة لمنطقة الأسماء فلم يرد في المقطوعة سوى أربعة أفعال اثنان يوضحان طبيعتها التي فطرت عليها، لذا كانا في الزمن الماضي، وفعلين مضارعين يظهران ما ترتب على الأفعال الماضية من أحداث، وكانت السيطرة للأسماء لأن الجملــة الاســمية هــي القادرة على التعبير عن حالات التوتر والانفعال، لذا أصبحت " **تحتل الجملة الاسمية في لغة**

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نبوءة العرافة:497.

العصر مكان الصدارة في الاستعمال اليومي، هذا بعد أن زحزحت الجمل الفعلية من هذا المكان الذي احتلته من الزمن، إذ الجملة الاسمية هي الأساس "[1].

تتآلف اللفظة مع النبرة مع الصورة لترسم لوحة واضحة ومعبرة فتصور الشاعرة أصغر جزء في قصائدها ــ وهو الحروف ــ بالمسيح، وقد تعمدّت في بحر الصدق، وقد تطهرت من الآثام فتشبه نفسها بالقديسة التي لا يصدر عنها إلا ما هو صادق وطاهر، استطاعت الشاعرة من خلال هذه الصورة أن توضح فكرتها، والتي تتواءم مع طبيعة البشر إذ إن الغدر والظلم والشر هم الأقوى، فكانت بقداستها وطهرها غريبة في عالم الغدر والظلم، هنا تلتقي مع المتنبي في قوله:

وما أنا منهم بالعيش فيهم ولكن معدن الذهب الرغام
وهكذا كنت في أهلي وفي وطني إن النفيس غريب حيثما كانا [2]

لقد كانت فدوى نموذجا إبداعيا، سقت زرعها بالاغتراب العميق، فبرزت الغربة في شعرها عبر مئات الصور الشعرية الحزينة والرثائية والبكائية البارزة في حياتها التي تقاسمتها التعاسات.

هكذا عاشت فدوى **غربات ثلاث: اغترابا روحيا ــ اغترابا اجتماعيا ــ اغترابا سياسيا،** رافقتها طوال حياتها؛ مما حوّل حياتها لرحلة قسرية يظللها الاغتراب الذي أنتج لديها الفلسفة الشاكية الحائرة، فكانت روح ضال يحاول أن يتلمس في متاهات الحياة قبسا ينير له ظلام هذا الكون. لكن عبثا تحاول الخروج من غرباتها تلك.

---

[1] الحركة الشعرية في فلسطين، صالح أبو إصبع :303 ، 304.

[2] العرف الطيب في شرح ديوان إبي الطيب، الشيخ ناصيف اليازجي، دار صادر – بيروت، د.ت :31.

- **ثنـــائية الحيـــاة والمـــوت**

إن كان الميلاد بداية حياة للكائنات، فالموت هو نهايتها مهما طال عمر الإنسان أو قصر؛ يخرج من رحم الأم ليتسلمه رحم الأرض وما بين الرحمين تكون سنون التحدي والإصـــرار، والناس في مواجهتهما فريقان:

الأول: يعرف نهايته إلا أنه يسعى في الحياة، ويعمل بأمل، وكأنه يعيش أبدا، ويعتبر المـــوت دافعا قويا لمتابعة الحياة عنده، فهو في سباق مع الزمن في محاولة منه لتنفيـــذ الخطـــط التـــي وضعها في حياته قبل أن يصل لمحطة النهاية.

والآخر: يزهد في الحياة، يستعد للموت ويتفكر به. ولأن " **في حياة الشاعر الانفعالي مثلـــث من القيم زواياه الثلاث هي: الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلـــى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت، لأن الأول طريق محتم إلى الثاني ... ومن ثـــم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه، تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد**"[(1)]. لذا ظل الموت حدسا للإنسان يجسد له مشكلة مأساوية، جعلته في تفكير وقلق وحيرة أخضعا الكون والعالم لجدلية الموت والحياة ذات العلاقة الضدية التبادلية، ففـــي حـــين يخـــرج الموت من رحم الحياة، يُنتج الموت الحياة فيمتزج الألم بالحكمة والتبصر بعواقب الحياة حتـــى بات التفكير في الموت معادلا موضوعيا للحياة، وهنا يمكن القول بأن " أولئك الـــذين يحبـــون الحياة من الأعماق، ويتفانون في خدمة أسباب الحياة، هم الذين يلاقون الموت بكل هدوء، وفي غالب الأحيان، بفرح، وسلام "[(2)] أما من لا يحبون الحياة التي يحيونها بما فيها مـــن غمـــوض وأخطار فإنهم يجزعون من لقاء الموت أو ذكره.

كانت فدوى كثيرة التوجه للتفكير في كنه الموت وفلسفته، هذا التوجه يجعلنا نستشعر ما تحلى به شقيقها إبراهيم من خبرة وبُعد نظر، حين لمس شفافية أخته وميلها لهـــذا اللـــون مـــن الأدب، فكانت أولى القصائد التي وجهها لحفظها من ديوان الحماسة؛ قصيدة لامرأة ترثى

---

(1) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1962: 315.

(2) الموت والخلود في الأديان المختلفة، عزت زكي، الكنيسة الأسقفية، ط1، 1972 : 18.

أخاها.. من هنا كانت البداية التي عبّرت من خلالها عن خلجات قلبها الحزين، ولوعتها الصادقة، ثم توالت عليها الأحزان لتثري لديها الإبداع الشعري، مات أخواها ووالدها، ماتت معلمتها، مات حبيبها وصديق عمرها أنور المعداوي، فكانت فجيعتها متعددة المحاور، متشعبة الانفعالات، بعدها تبدأ الأحزان بالتوافد عليها جملة، فتنتقل من الهم الفردي للهم الجماعي، فتتحدث عن شهداء الوطن الكمالين (كمال ناصر وكمال عدوان) وأبي يوسف النجار، وائل زعيتر، دلال المغربي ورفاقها، مازن أبو غزالة، شهداء الانتفاضة وغيرهم فكانت ممارسة قرض الشعر الإبداعي بمثابة علاج فهو " **يجلب لصاحبه ما هو أهم من تخديره ضد الألم النفسي، إنه يستطيع أيضا أن يضفي معنى على المحبة، كما يستطيع أن يمنح صاحبه إحساسا بأنه قادر على مجابهة المشكلات** "(1)

كانت طبيعتها الشفافة وحساسيتها المفرطة وحبها للحياة أقوى من الشعر وقوته الدافعة، فوقع شعرها تحت وطأة هاجس الموت الذي سيطر على فكرها، وتخلل حياتها حتى أصبحت مع تعادل طرفي القضاء: الحياة والموت تخضع لأقصى درجات التوتر النفسي والانفعالي الحاد مما يعكس نوعية الحياة التي تحياها، والفيلسوف كركجورد ينادي بأن " **تصرفاتنا إزاء الموت تقرر نوعية الحياة التي نحياها، فالذي يحاول أن يتناساه، ينسى الحياة ... إن حتمية الموت، إذ نتقبلها على أعلى مستوى العاطفة تصبح لنا قوة دافعة**"(2).

لذا احتلت صورة الموت جانبا مهما في حياة فدوى وشعرها، أفرزه تعدد الوفيات في أسرتها الصغيرة (العائلة)، والشهداء في أسرتها الكبيرة (الوطن)، حتى كاد أن يشكل الأصل الثابت في حياتها مما حدا بها إلى تصدير أعمالها الكاملة بإهداء تخص به الموت الذي أسكن حرقة اليتم داخلها حين امتدت يده لتطال أخاها وحبيبها، معلمها وسندها – إبراهيم – فجعلت الإهداء: "إلى روح شقيقي إبراهيم " ومع هذا الدور الذي يلعبه الموت في حياتها تتفق مع قول أحد الكتّاب الفرنسيين " **نحن نحيا على الدوام في حتمية الموت. ويفزعنا بالتالي إحساسنا بأنه لا ضمان لنا بوجود شيء وراء حجاب** "(3).

---

(1) الاعتكاف عودة إلى الذات، أنطوني ستور، ترجمة يوسف ميخائيل أسعد :139.

(2) الموت والخلود في الأديان، عزت زكي : 16.

(3) الموت والخلود في الأديان، عزت زكي :11.

كان لقاؤها الأول مع الموت – الذي يعلن نهاية الحياة – حين منحها الموت شهادة الميلاد في مفارقة طريفة، إذ لم يكن ما تؤرخ به لميلادها، سوى ما سجل على قبر كامل عسقلاني ابن عم والدتها التي قالت لها حين استفسرت منها عن هذا التاريخ لتسجله في جواز سفرها " **أنا أدلك على مصدر موثوق حيث يمكنك التيقن من عام ميلادك، فحين استشهد ابن عمي كامل عسقلاني، كنت في الشهر السابع من الحمل** "[(1)] فكان الموت واهبا إياها أول معرفة يقينية في رحلتها. ثم تلتقي معه وجها لوجه وهي في عامها العاشر حين صدمت بوفاة عمها، فكان أول حبة تنفرط من عقدها ليتوالى فرط الحبات الأخرى تباعا.

ومن يتتبع ظاهرة الحياة والموت عند فدوى طوقان يجد أنها تتوزع على ثلاثة مرتكزات أساسية هي:

* **التفكر في فلسفة الموت وكنهه.**
* **موت الذات.**
* **موت الآخرين.**

تتضح هذه المرتكزات من خلال دوال الموت التي بلغ ترددها (532) بما يشكل نسبة 2,2 % من دوال معجمها الشعري، كانت الغلبة لدال (موت) والذي بلغ تردده (158) بنسبة 29,7% من مجموع دوال المحور يليه دال (دم) الذي تكرر (75) مرّة، ثم دال حزن وأسى، وقد تردد (67) مرّة بنسبة 12,6% من مجموع دوال المحور. ينضاف إلى ذلك العديد من الدوال التي ترتب وجودها على وجود الموت، مما يرفع لديها درجة الإحساس بالموت الذي انتشرت رائحته، وامتدّ على مساحة واسعة من قصائدها الشعرية مما يوحي بمعايشة الذات الشاعرة للموت بكلّ صوره وأشكاله.

يشغل التفكر في فلسفة الحياة والموت وكنهه حيزا كبيرا من تفكير فدوى، فهي وإن كانت تؤمن بأن قانون الطبيعة يقضي بأن تنتصر الحياة على الموت، فالشمس والقمر يموتان (يغيبان)

---

(1) رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان : 14.

ليولدا من جديد، والشجر يذوي في الخريف، وما أن تصافحه نسمات الربيع حتى يعود أكثر حيوية وبهاء، فتتفجر الحياة في العروق عبر معانقة الموت، إلا أنها تؤمن بأن الإنسان هو الشيء المغلق الذي يدعو إلى الشك والريبة والتساؤل، مما يجعل العلاقة غامضة، فتتجه الشاعرة لمحاورة الموت مباشرة ودون وسيط فتقول:

آه يا موت ! ترى ما أنت ؟ قاس أم حنونُ
أبشوشٌ أنت أم جهمٌ ؟ وفيٌّ أم خؤون ؟!
يا تـرى من أيّ آفـاقٍ ستنقضُ عليـّه؟
يا ترى ما كُنه كأسٍ سوف تزجيها إليّه ؟
قل، أبن، مالونها ؟ ما طعمها ؟ كيف تكونُ ؟[1]

فهي تسأله وتتحدث معه، تخاطبه وتحاوره عبر تصورات نفسية وافتراضات متناقضة، علّها تصل لفهم ما تريد فتطمئن نفسها. تبدأ الأسطر الشعرية باسم الفعل (آه) محملا بمعنى التوجع والألم متبوعا بالمنادى (يا موت) وقد استخدمت أداة النداء (يا) للبعيد رغبة منها في إبعاده عنها، وتعزز رغبتها هذه عندما تجسد الموت في صورة شخص تخاطبه فتضفي عليه صفة الإنسانية فتهدئ من روع قلبها، وتستأنس في محادثته وقد كسرت حاجز الخوف والرهبة فتبدأ بتوجيه السؤال تلو السؤال في محاولة منها لمحاصرته، ونزع اعترافاته، تسأله سؤالا شاملا ومجملا (ما أنت ؟) ثم تبدأ بالتفصيل وتجزئة الأسئلة رغبة منها في معرفة كل شيء عنه، وفي ردة فعل أولية وعنيفة تقدم الصفة السلبية (القسوة) على الصفة الإيجابية (حنون)، وكأنها تدرك أن الأولى هي الأنسب في وصفه، لكن سرعان ما تعلن تراجعها، وتسعى لطلب رضاه، فتقدم الصفات الإيجابية على السلبية: أبشوش أنت أم جهم؟ وفيَ أم خؤون؟ ست صفات تعرضها عليه ليختار ما يتناسب وطبيعته، وفي حركة رأسية تحوّل مسار أسئلتها بما يوحي بأنها تقف على حدود المعرفة به، وقد قنعت بأنه قاسي وجهم وخؤون، لذا بات لزاما عليها أن تعد العدة وتستعد لهجمته عليها فتشحن استفهاماتها بصيغة تعجبية:

من أي آفاق ستنقض عليه؟
ما كنه كأس سوف تزجيها إليه؟

[1] الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، خريف ومساء: 11، 12. 90

يجعلها الخوف تأخذ دور القاضي والمحقق، فتطلب منه الاعتراف وبسرعة، موظفة مجموعة من الجمل القصيرة اللاهثة: (قل، أين، مالونها؟ ما طعمها؟ كيف تكون؟) تـصل مـن خلالهـا للتعبير عن أزمة نفسية تعانيها، فلم تترك شيئا دون الاستفسار عنه، وكأنها تريد الإحاطة بكل ما يتعلق بالموت قبل أن يتملكها.

بالتوجه للصياغة نلحظ التكثيف الملحوظ في أدوات الاستفهام، إذ بلغ عددها تسعة استفهامات في خمسة أسطر شعرية، بما يعادل حوالي استفهامين للسطر الواحد تقريبا، وبهذا تكون الشاعرة قد حشدت الأساليب التي تضفي على الأسطر شحنة انفعالية كبيرة، تحمل القارئ على مشاركتها التفكير في المعاني المطروحة، فتتوحد معاناة القارئ ومعاناة الشاعرة فمن هذه الأساليب:

* **الجمل القصيرة اللاهثة.**
* **الاستفهامات المتلاحقة.**
* **الدوال المتناسبة وحجم التجربة الانفعالية.**
* **الإيقاع الموحي والمتناسق مع طبيعة التجربة.**
* **الصيغة الحوارية التي استغلتها في الكشف عن ذلك السر.**
* **جمع المتقابلات الضدية في الصفات مما زاد من تكثيف الدلالة وتوترها.**

كما نلحظ تفعيلها للصيغة الفعلية، حيث تطالعنا في الأسطر ثمانية أفعال، سبعة منهـا مبنيـة للمعلوم وثلاثة مبنية للمجهول. أما من حيث الزمن فستة منها مضارعة واثنان طلبيان يحملان معنى المضارع في المستقبل الذي ترقبه.

ويسلّمها الحديث عن سر الموت ولغزه المحير، للحديث عن سر وجودها، والغاية مـن هـذا الوجود، فما دام الموت مصير كل حيَ إيمانا منها بـأن " **كل نفس ذائقة المـوت** "([1]) **فلمـاذا وجدت ووجد الخلق؟ ما الدور الذي جاءت لتلعبه في الحياة ؟ .. ولتتبع تحديد رؤية الشاعرة لقضية وجودها نورد قولها:**

لم جئت للدنيا؟ أجئت لغاية هي فوق ظني؟
أملأت في الدنيا فراغا خافيا في الغيب عني؟
أيحس هذا الكون نقصا حينما أخلي مكاني؟ !([2])

---

(1) سورة آل عمران، آية 185.
(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في ضباب التأمل: 49.

تعود رحلة التأمل الوجداني الفلسفي بالشاعرة إلى ما يسبق الموت، فتعيد الأشياء لأصولها: (الحياة) هي التي تنتج الموت فتتجه إلى التفكير في رحلة الحياة، وهنا تتناص الشاعرة مع إيليا أبي ماضي الذي يبدو تأثير لا أدرياته واضحا على الشاعرة [1].

تبدأ السطر الشعري بسؤال صارم يحمل للمتلقي بعدا فلسفيا مصحوبا بتجاهل تام لنواميس الطبيعة، وسنة الله في خلقه، فالأمر لا يحتاج للتساؤل، إلا أن هذه التساؤلات، التي تفرز جواً من الحيرة واختلاط الأمور على الذات المتكلمة، تدل على تخبطها، وعدم وصولها لمعرفة حقيقة الموت أو تمكنها من التحصن منه، ومن لا يعرف النهاية لا يعرف البداية فتقر بمحدودية علمها لسبب المجيء، هذا العلم الذي يتساوى أمام الغيبيات مع الظن. ونلمح في الأسطر شعورا إنسانيا يحاول أن يكتشف أبعاد النفس البشرية، ويسبر أغوار ذلك المجهول، وتتحرك الدلالة في إطار دائرتين: الأولى تربط المجيء بالغاية وملء الفراغ، في حين تتعلق الأخرى بتركها لساحة الحياة وشغر المكان.

في الدائرة الأولى تبدو الصياغة على شكل دفقات تعبيرية متتالية تحققت من خلال الاستفهامات المتكررة (لم جئت – أجئت – أملأت) أخذت الذات المتكلمة من خلالها مستوى فوقيا يسمح لها بإبراز دائرة أخرى تنطلق من خلالها في محاولة لتحديد موقعها على خريطة الحياة، وما إذا كان لوجودها وزن أو تأثير، أم هو عبثي ! بالعودة للصياغة نجد الشاعرة قد جعلت الغلبة لمنطقة الأسماء؛ لأن الأسماء تساعد في عرض محنتها النفسية التي شارك غياب حروف العطف في كشف تمزقها النفسي وعدم الترابط لديها، والذي يعززه تكرار حروف الجر التي برزت بوضوح من خلال تكرارها خمس مرات في ثلاثة أسطر، فقد تكررت (اللام) التي تفيد التعدّي مرتين، و(في) الظرفية مرتين، و(عن) مرة واحدة. وبمواجهة الذات المتكلمة (الحياة) نجد أنها تعزز وجودها في محاولة لفرض نفسها وزيادة قدرتها على مواجهة الموقف، وقد بدأت الحياة تتسرب من بين أصابعها، فبلغ تردد الذات عبر الضمائر المتصلة سبع مرات في ثلاثة أسطر شعرية، عمدت لجعل الروي في كل سطر مرتبطا بذاتها. أما على مستوى الصيغة الفعلية فإننا نجد في الأسطر خمسة أفعال؛ ثلاثة منها تحمل معنى الزمن الماضي، لأنها

---

[1] انظر محور الاغتراب.

تتساءل عن أمر (المجيء) الذي وقع فعلا، وفعلان مضارعان انبثقا عــن وقــوع الأفعــال الماضية وترتبا على وقوعها.

- **في مــوات الــذات**

تقفز فدوى من تدبر معاني الموت، وكنهه إلى الخوض في مشاعرها وأحاسيسها عند مــوت الذات، خاصة أنها أيقنت بأن خصمها عنيد، لا يلين فتغزوها هواجس دنو الموت، حيث ينتصب الموت أمامها، يلقي بظلاله عليها، فيلتاع قلبها حين تتصوره يــنقض عليهــا، ويفنــي خيالهــا المتوثب، ويخمد خفقات هواها، وخلجات شعورها فتمسي في القبر جثة هامدة، تقول:

لكنني، آها ! غدا تنزوي شمس حياتي ثم لا تطلعُ !
ويحي ؟ أتطويني الليالي غدا وتحتويني داجيات القبور
فأين تمضي خفقات الهوى وأين تمضي خلجات الشعور[1]

تلّح الشاعرة على فكرة تؤمن بها، وهي أن في موت الطبيعة بعثا وحياة جديــدة معلومــة الوقت، بينما عودتها للبشر مجهولة الوقت والكيفية، لأن مدَة مكوثه بالقبر غير معلومة، وميقات عودته الجديدة لا يزال سرّا من الأسرار، من هنا بدأت السطر الشعري بـــ(لكــن) المؤكــدة، للاستدراك على ما سبق من معلومية عودة الحياة للطبيعة، في حين أنه إذا ما غابت شمسها فما لمغيبها من إشراق ويصبح القبر مأواها الذي يخنق مشاعرها وأحاسيسها.

نلمح في الأسطر ظاهرة أسلوبية لافتة للنظر؛ وهي تكرار صيغة الاستفهام التي تسيطر بصفة خاصة على محور الموت، في إشارة واضحة لحالة القلق والاضطراب التي تعتري الشاعرة.
يبدأ السطر الثاني باسم الفعل المضارع (ويحي) والويح كلمة ترحّم وتوجّع [2] وكأن الشاعرة تنبهت بعد غفلة ففزعت (أتطويني الليالي غدا)، تصور الشاعرة حياتها من خلال هذا التعبيــر بالسجل وقد طواها الموت كما يطوي السجل، وفي تحديد الموعد بالغد تعطي الزمن بالغد تعطي الزمن مساحة أوسع، فالغد يحمل معنى المستقبل القريب والبعيد.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، أوهام في الزيتون: 21، 22.
[2] المنجد في اللغة والأعلام مادة (ويح): 922 .

بالتوجه للصيغة الفعلية نجد ستة أفعال في ثلاثة أسطر شعرية، بواقع فعلين لكل سطر، زمنهما المضارع، لأنها في معرض الحديث عن أمر لم يقع بعد، وفي حالة وقوعه سيأخذ صفة الاستمرارية والدوام، لأنها لا تعرف متى سيكون بعثها، ولا تعرف ما ستلاقيه في قبرها كما يقول **المفكر الإلهي بسكال " إن كل ما أعلمه هو أنه قد قُضي عليَ بالموت، ولكن ما أجهله أشدَ الجهل، إنما هو هذا الموت نفسه باعتباره حدثا، لا سبيل إلى الخلاص منه** "[(1)].

وفي تسلسل منطقي تصل بذاتها إلى مقرّها الذي يسلمها الموت إليه، فتتواصل رحلتها الأخيرة مع الموت والقبر والكائنات الجديدة التي ستغزو جسدها، إذ تبدأ ديدان الأرض وليمتها فتنقض على جثتها بلا رحمة. وإن كان **مونتاني يقول: " إنني لا أخشى الموت في ذاته، ولكنني أخاف عملية الموت** "[(2)] فإن فدوى تخاف ما بعد الموت ناسية أو متناسية أن الشاة لا يضيرها سلخها بعد ذبحها فنجدها تقول:

وَيّ ! كأني ألمح الدودَ وقد غشّى رفاقي*
ساعيا فوق حطام كان يوما بعض ذاتي
عائثا في الهيكل الناخر، يا تعس مآلي !
كلّه يأكل، لا يشبع، من جسمي المذاب
من جفوني، من شغافي، من عروقي، من إهابي
وأنا في ضجعتي الكبرى، وحضن الأرض مهدي
لا شعورٌ ، لا انفعالات ، ولا نبضات وجد
جثة تنحلّ في صمتٍ، لتفنى في التراب [(3)]

في الأبيات السابقة يمتزج الألم بالحكمة والتبصر بعواقب الأمور، فتصوّر المشهد الأخير الذي تؤدي فيه الذات دور الضحية، وتتمثل الديدان وقد أجهزت على جسدها كاملا فيتلاشى الجسد، كما تلاشت قبله الانفعالات والنبضات، وتفنى في التراب حيث يُسدَل الستار على وجودها فوق الأرض، وتحت الأرض.

---

(1) الموت والخلود، عزت زكي :23.
(2) السابق :53. وردت في الطبعات الأخرى (رفاتي)
(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، خريف ومساء:12.

(ويَ) تبدأ بها الأبيات الشعرية بما يعبر عن انزعاج الذات من موقف تستشعر تحققه، وتبــدأ بشرحه بكل دقة وتفصيل دون أن تترك ما يبقى في النفس، ولو جزء من أمل في إنقاذ أي جزء من جسمها، فكلها نهب لغول الديدان التي لم تترك جلدا ولا عظما، لا دماً ولا لحماً، وهنا يظهر الموروث الديني، فالروح تصعد لبارئها؛ لذا لم تذكرها مع ما يؤكل، وحين تــصور الــشاعرة اغتراب أعضاء جسدها عنها حيث تقول (كان يوما بعض ذاتي) تبرز مدى اغترابها عن هــذه الأعضاء لما أصابها من تهتك وتلاشي بفعل الموت والديدان.

بالتوجه للصياغة نجد الغلبة للصيغة الاسمية على الفعلية؛ حيث اشتملت الأبيات على ثمانيــة وعشرين اسما مقابل سبعة أفعال، لتمنح الخطاب استمرارية وثباتا على خلاف الفعليــة التــي تمنحه الحدثية والحركية، وإذا ما عاودنا النظر في الصيغة الفعلية نجد في الأبيات فعلين للزمن الماضي مقابل خمسة أفعال تؤازر الاسمية في منح الخطاب صفة الديمومة والاستمرارية.

نلاحظ في الأبيات السابقة بروزا واضحا للذات المتكلمة من خلال الضمائر المتصلة، والتــي بلغت اثني عشر ضميرا في إلحاح من الشاعرة على إعطاء ذاتها قدرا من الاهتمام والوجود قبل أن يتلاشى وجودها في السطر الأخير، الذي أتى كتعليل لما يحدث للجثة من ذوبــان، وتحلــل بهدف عودة الفرع للأصل الذي خلقت منه الجثة وهو التراب.

ومع أن الشاعرة استسلمت للموت ومساءته، إلا أن أشد ما يؤرقها ويقض مضجعها هو أنهــا ستترك مكانها دون ذكرى تخلّد اسمها أو تذكرها.لذا ستعود كما جاءت دون أن تصيب هدفا، أو تحقق غاية. تقول:

إن كان غيري في وجودهم امتدادٌ للوجود
صور ستبقى منهم يحيون فيها من جديد..
فأنا سأمضي، لم أصب هدفاً ولا حققت غاية !
عمر نهايته خواء فارغ .. مثل البداية ![1]

تبدأ الأبيات بأسلوب شرط يربط بين نهاية الذات ونهاية الآخرين عكسيا، وفي حركة رأســية يمتد الأسلوب من السطر الأول: (إن كان غيري في وجودهم ... والسطر الثاني (صور ستبقى منهم ...) ليصل في السطر الثالث لجوابه (فأنا سأمضي لم أصب ... والرابع (عمر نهايته ...)

[1] السابق، في ضباب التأمل:49، 50.

وضعت الشاعرة من خلال هذا الأسلوب صورتين متقابلتين في مواجهة تبرز المفارقة بين وجودها الذي ينتهي بفراغ وخواء، ووجودهم الذي لا ينتهي، لوجود من يكمل مشوارهم، إنهم صور مصغرة عنهم، يحيون الحياة من خلالهم مرَة أخرى:

وجودها	←	**انقطاع، فراغ وخواء.**
وجودهم	←	**امتداد واستمرار للحياة.**

استطاعت الشاعرة، وبدوال تفوح منها عفونة الفراغ والخواء، وتمتلئ بالخيبة وقلة الرجاء، استطاعت أن ترسم صورة لبؤس مريع، يجعل الشاعرة تتكئ على المثل الشعبي (من خلف ما مات) فتتناص معه مؤكدة تجذّر فكرتها ورسوخها، ليس في معتقداتها فقط، بل في فكر ومعتقد المجتمع بأكمله.

بالتوجه للصيغة الفعلية، نجد في الأبيات ستة أفعال في أربعة أسطر شعرية، أربعة منها في الزمن المضارع، واثنين في الزمن الماضي، والملاحظ أنها وزّعت بالتساوي بين الأنا والآخرين فكان من نصيب الأنا فعلان مضارعان (سأمضي – لم أصب) وثالث ماض (حققت) وكان من نصيب الآخرين فعلان مضارعان (ستبقى منهم – يحيون) وثالث ماض (كان)، كما كان التساوي في توزيع الأسطر الأربعة بينهم إلا أن هذا التعادل والتساوي على مستوى الأفعال لم يحرز تعادلا أو تساويا على مستوى الدلالة، بل على العكس جاء النفي مضيفا لبؤسها بؤسا، ولخيبتها خيبات، لتكون النهاية خواء وفراغ ممتد عبر نقط مطبعية، حققت الشاعرة من خلالها معانٍ إضافية تتسع لكل ما يخطر ببال المتلقي من مآسٍ يضيفها لمآسيها.

تصل الشاعرة للمحطة الأخيرة من محطات الموت، المحطة التي ينتج بها الموت حياة، في الحدس الصوفي تغير معنى الحياة والموت، تقول:

عجبا، ما قصة البعث وما لغز الخلود ؟
هل تعود الروح للجسم الملقى في اللحود
ذلك الجسم الذي كان لها يوما حجابا!
ذلك الجسم الذي في الأرض قد حال ترابا!
أو تهوى الروح بعد العتق عودا للقيود ؟![1]

[1] الأعمال الكاملة،فدوى طوقان، خريف ومساء:13.

لم يعد الموت نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية، ولم تعد الحياة أن يُعمّر الإنسان طويلا، وإنما صارت أن يعرف الحياة اكتشافا ومعرفة، والمعرفة لا تتم إلا بالموت (أي بالاتحاد مع المطلق، بالعودة إلى الأصل)، **فالموت إذن هو الحياة الحقيقية** "[1] كذلك فدوى تتجه بتفكيرها وحيرتها نحو قضية قديمة متجددة، عالجها الفكر الإنساني دون أن يحرز تقدما في سبر أغوارها وفهم ألغازها، إنها قضية البعث والخلود التي أدت بالشاعرة إلى أن تنتابها مشاعر الحيرة والقلق.

يضم النص بعدين أساسين يمثلان البنية الكلية للأبيات، وهما: الحياة والموت، وما بينهما من علاقات ضدية أو تقاطعية، يتولد منها عادة صراع خطي يتحكم في معظم بنيات النص وحركته الدلالية، ويمكن لنا أن نتلمس هذين البعدين من خلال الحركة البندولية بين الروح والجسد عبر مجموعة من التساؤلات، فالروح التي انفصلت عن الجسد وافترقت عنه؛ صعدت هي للسماء بينما رقد الجسد في حضن الأرض، فهل تعود الروح للجسد وتُكبّل نفسها بقيوده وقد تحررت منه؟.

تبدأ الأبيات الشعرية بالمفعول المطلق المؤكد للفعل (عجبا) مقدما الدهشة والاستغراب بين يدي مجموعة الأسئلة التي تعرضها الذات، في محاولة منها للوصول لحقيقة لغز هذا الخلود، تستخدم الشاعرة خلالها الصيغة الاستفهامية بشكل مكثف، ليشحن الصياغة بحركة دلالية صاعدة ومتوترة، تعكس التوتر النفسي الذي تعانيه جرّاء جهلها به، فبلغت أربعة استفهامات، انفرد السطر الأول باثنين منها. وتتخذ دلالة الحديث عن الجسم خطا رأسيا تمتد خلاله حركة الجسم، الذي أشارت إليه باسم الإشارة (ذلك) للبعيد معلنة عن وقوع الانفصال والنأي بين الجسد والروح، فبينما هو في البيت الثاني (ملقى في اللحود) لا حول له ولا قوة، يمتد بذاكرتها للماضي يوم كان للروح وعاء وحجابا. ثم تعود في البيت الرابع إلى ما آل إليه هذا الجسد من تراب. ويأتي البيت الأخير حاملا استفهاما إضافيا ممزوجا بالتعجب من إمكانية دخول الروح في القيد بعد أن تحررت منه.

(1) مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، مكتبة الأسوار – عكا 1977 :133

بالتوجه للصياغة مرة أخرى نجد الحركة البندولية النشطة قد تحولت مع السطر الثالث من الصيغة الإنشائية إلى الصيغة التقريرية، وتعود في السطر الخامس مرة أخرى للصيغة الإنشائية لتصل من خلال ذلك إلى التعبير عمَا تعانيه من توتر وقلق واضطراب.

تتضح من خلال الأبيات السابقة المفاهيم الدينية التي مرت في نفس الشاعرة من موت وبعث، وإن كان **الكاتب الألماني (جوته)** يؤمن بالبعث فيقول " **أولئك الذين لا يؤمنون بحياة أخرى، هم منذ الآن أموات لهذه الحياة** " [1] فمن باب أولى أن تكون المفاهيم الإسلامية أدل على ذلك.

تنتقل الشاعرة من الحديث عن موت الذات للحديث عن موت الآخرين، فإن كان ذلك ما تعانيه فدوى بعد أن لامس حياتها، واقترب من ذاتها فإن لوعتها وحزنها بإصابة أحبابها أكثر إيلاما، وأشد إلتياعا، فثنائية الحياة / الموت، تحمل معادلة من شقين: أخذ وعطاء، فالحياة عطاء بيد أن الموت أخذ، كانت كفة الأخذ في حياتها أرجح من كفة العطاء؛ حيث أخذ الموت أخويها ووالدها، أخذ حبيبيها ومعلمتها، وأخذ الكثيرين من أبطال هذا الوطن وفرسانه، مما جعل حياتها مسلسلا تزخر أحداثه بالأسى والحزن، فتجسدت ظاهرة الموت في قصائدها، وكانت تتجسد بمسحة رومانسية حانية أحيانا، ويعلو صوتها بالصراخ والعويل أحيانا أخرى، فجمعت في مراثيها بين الهدوء الرومانسي، وبين الدموع الحرّى والألفاظ الحزينة في نواح وعويل. وهنا لا يعنينا اختيار القصائد المولولة بقدر ما يعنينا اختيار الألفاظ ذات الدلالات الموحية والمعبرة، لقد كان إبراهيم أحب أخوتها لنفسها فكان فقده يعني نهاية العالم بالنسبة لها، لذا كان لابد من اختيار بعضٍ من قصيدتها " على قبر إبراهيم " وتقول فيها:

أيها الهاتف من خلف الغيوب
ما ترى نبع حياتي في نضوب؟
لم أزل أضرب في عيش جديب
موحش كالقفر، موصول الشقاء
منذ أمسى نجمه في الآفلين [2]

تشير البنية الدلالية إلى جنوح الشاعرة نحو تصوير دقائق نفسها الحزينة، محاولة رصد هذه الدقائق بعمق تجاه موت أخيها الذي كان لها نبع حب، وكان السند، فتقيم حوارا يسمو بخطابها

---

[1] الموت والخلود، عزت زكي :90.
[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، على القبر:100.

عن المباشرة والخطابية، تصف أحزانها وآلامها عبر هذا الحوار، والذي تبدأه بأسلوب النداء للبعيد (أيها الهاتف)، وإمعانا في البعد تجعل محاورها في اللامتناهي وراء الغيوب، وفي صيغة تعجبية توجه استفهاما غير حقيقي يفيد التقرير؛ فهو يرى حالها، ويدرك ما تعانيه من جدب عاطفي واجتماعي وشقاء مستمر، وإن كان يتجاهل الأمر، فتربط ما آلت إليه حالها بزمن تحدده بأفول نجم إبراهيم، ليكون فعل الأفول هو المحور الذي تدور في فلكه الأفعال جميعا. وتعمد إلى جعل الأفول في زمن المساء مع ما يحمل من دلالات الغمّ والاكتئاب، فتبدي الأسطر تدفقا دلاليا نحو ما يترتب على موت الأحبة من تعاسة وحرمان وشقاء.

بالتوجه للصياغة نجد الشاعرة تغلّب منطقة الأسماء مع ما تضيفه هذه الأسماء للمعاني من استمرارية، تعززها الأفعال المضارعة الثلاثة.

اختارت الشاعرة لقصيدتها شكل الموشحات وموسيقاها؛ فجعلت كل مقطع فيها يتألف من خمسة أشطر يتماثل فيها الشطر الأخير في نهاية كل مقطع، وهذا النمط من الموشحات يتناسب وحالة الحزن الرومانسي التي تحياها الشاعرة.

في خطوة داعمة تهدف لتوضيح صورة الحزن تورد عددا من الصور الجزئية التي تشكل فيما بينها صورة شاملة للحالة التي هي عليها.

وفي ليلة ماطرة تزدحم صور الأحبة الراحلين فتقتحم حواسها فتصرخ:

أحباي تحت الرياح وتحت المطر
وأصغي إلى وقع أقدامهم في الممر
وتعبر ضحكاتهم من رواق الظلام -
إليَّ وتحيا بعينيّ منهم صور
أقبّل هذا الجبين وأمسحُ ذاك الشعر
وألمسُ كُمّ قميصٍ دفيءٍ أشمُّ رباط عنق
وألمح أعينهم بالأمانيِّ تبرقُ — توغل خلف الأفق
وأسمع تلك القلوب الطموحة – تنبض بالمنتظر
بما خططوا لغدٍ لن يجئ، يا – قسوة الموت، مال الردى
بما خططوه، ومال القدر [(1)]

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في ليلة ماطرة: 323، 324.

في هذه الليلة تبكي أخويها وأباها، تبكي حبيبها وصديقها، تنثر صورهم أمامها فتستحضرهم حسا ومعنى. لقد كان موت أخويها محطما لذاتها، صاهرا شاعريتها مفجرا ينابيع شعرها. إلا أن رثاءها لإبراهيم في المرحلة الأولى كان في نطاق وصف مشاعر الحزن والألم، ولكن مع توالي النكبات طورت من أدائها، وصقلت التجربة معانيها، فبعد مصرع شقيقها نمر، وفقدها لصديقها أنور المعداوي، حدث انعطاف حاد في مسارها الفكري، انتقلت بفعله من الإيمان بمنطق الحياة إلى الشك في حكم الغيب وباتت تتساءل عن الموت وفلسفته.

تعكس الأسطر تلاحما قويا بين الذات والموضوع فتسند الأحباء لياء المتكلم (أحباي) هذا التلاحم يعكس تعلّق الذات بأحبائها القريبين من نفسها وقلبها، رغم بعدهم عنها في الزمان والمكان، فتسيطر ذكرياتهم على فكرها، وفي حالة اندماج كلي تدخل معهم في لقاء حيوي ومباشر، يحرّك حواسها جميعا من سمع: (أصغي إلى وقع أقدامهم) و(أسمع تلك القلوب الطموحة) و(تعبر ضحكاتهم من رواق الظلام). وبصر نحو: (تحيا بعيني فيهم صور) و(وألمح أعينهم بالأماني تبرق). ولمس نحو: (ألمس كم قميص دفئ) و(وأمسح ذاك الشعر) وشم:(أشم رباط عنق) وتذوق: حيث يدخل ضمنها مجازا التعبيرات (أقبل هذا الجبين). لقد أشركت الشاعرة حواسها جميعا في معانقة صورهم وبعد أن تستحضرهم وتأنس لقربهم تفجعها قسوة الموت التي أطاحت بأحلامهم وآمالهم للمستقبل الذي ما عاد له وجود، وهنا تبرز الذات المتكلمة بوضوح من خلال عشرة ضمائر تتلاحم مع من تحب.

بالتوجه للصيغة الفعلية نجد ستة عشر فعلا في أربعة عشر سطرا شعريا، كانت الغلبة للفعل المضارع الذي يفيد الاستمرارية وتجدد الحدث، رغبة من الذات في استمرار بقائها مع أحبائها، في حين جعلت التخطيط من جانب الأحباء، والميل من قِبَل الردى والقدر، في الزمن الماضي.

توظف الشاعرة واو العطف التي تكررت تسع مرات في الجمع بين الجمل الفعلية لتكشف عن رغبة حقيقية في تنشيط الحواس بما يخدم عواطفها، ويبقي لها صورا تتمنى بقاءها.

لقد رسمت لنا الشاعرة صورة حيَة وناطقة، نجحت من خلالها في إشراك المتلقي بمعايشتها ومتابعتها، فهي قادرة على استدراج المتلقي إلى منطقة مشتركة من اندماج الجماعة مع الموضوع، فمن خلال تسعة أسطر عرضت لسعادتها بلقاء الأحبة، تأتي الأسطر الخمسة الأخيرة لتدمَر تلك السعادة، وتصدم المتلقي حين تشعره بضياع السعادة كما ضاعت آمالهم وأحلامهم التي خططوها لغدٌ، وصفته بأنه (لن يجئ) وهي حين تختار من أدوات النفي (لن) القاطعة فهي تعبر عن استحالة العودة بفعل الموت القاسي: (يا قسوة الموت) أسلوب

تعجب يهيئ للمتلقي من خلاله أن الشاعرة تكتشف أمرا لم تكن تعرفه من قبل، في حين هـــي تدرك قسوته وتتعايش معها فرادى وجماعات، فتتحول من الهم الذاتي الفردي إلى الهم الوطني الجمعي، لم تعد ترثي ذاتها، لم تعد خلجات قلبها الحزين وحسراتها الحرَى وقفا على الأحباب، فكل أبناء هذا الوطن أهل، وكل أبطاله أحباب، تبكي شهداء الانتفاضة لأنهم شهداء حق وواجب فتقول:

هجم الموت وشرّع فيهم منجله في وجه الموت انتصبوا
أجمل من غابات النخل
وأجمل من غلاَت القمح وأجمل من إشراق الصبح
أجمل من شجر غسلته في حضن الفجر الأمطار
انتفضوا ... وثبوا... نفروا
انتشروا في الساحة حزمة نار ___ اشتعلوا ... سطعوا ... وأضاءوا
في منتصف الدرب وغابوا [1]

تكشف الصياغة منذ السطر الأول من خلال الفعلين (هجم – شرَع) عن دلالة مشحونة بالظلم والعدوان، لكن سرعان ما يأتي الرد من قبلهم، لقد انتصبوا في وجه الموت فهم كالأشجار تموت واقفة، ولا تنحني أبداً، لذا تراهم أجمل من كل جمال، أجمل من غابات النخيل، وغلاَت القمح، وإشراق الصبح، أجمل من شجر غسلته الأمطار إنهم ينتصبون جماعات، لذا كان جمالهم يقارن بجموع، لقد كانوا هم هبة الله لشعبهم، كما يهب الرزق لعباده، لذا امتد جمالهم رأسيا من خلال أربعة أساليب تفضيل، ليغطي مساحة أكبر من الزمن الفلسطيني، يؤكده ما تبع الأفعال من نقاط فالأبطال: انتفضوا ... وثبوا .. نفروا / اشتعلوا .. سطعوا .. وأضاءوا، عشر نقـــاط مطبعيـــة تستكمل من خلالها المعاني التي لم تتمكن الأفعال من الإحاطة بها.

وفي ظاهرة أسلوبية أثيرة لدى الشاعرة تعمد إلى الترتيب الزمني والمنطقي، فتـــأتي بأفعـــال ثمانية: انتفضوا – وثبوا – نفروا – اشتعلوا – سطعوا – وأضاءوا – وغابوا، يتنامى فيها الفعل ليسلم نفسه لفعل متقدم عليه، فتأتي الأفعال بترتيب رأسي لتكون:

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، شهداء الانتفاضة: 541.

انتفضوا	←	**ليضيئوا**
وثبوا	←	**ليسطعوا**
نفروا	←	**ليضيئوا**

كانت غايتهم واضحة ومحددة إلا أن غيابهم في منتصف الطريق أوقع في النفس والقلب أسىً مركبا، لقد غابوا في أوج عطائهم وشبابهم، لذا أخذ الفعل (انتشروا) مدَا أفقيا عبر سطر شعري شارحاً الصورة التي انتشروا فيها، إنهم نار تملأ الساحة فتحرق الأعداء، وفي حركة موازية يأتي غيابهم ممتدا مختتما سطرا شعريا، ومختتما صفحة حياتهم وقد طويت.

بالتوجه للصياغة نجد السيطرة لمنطقة الأفعال والتي بلغت اثني عشر فعلا في تسعة أسطر شعرية بواقع فعل ونصف لكل سطر مما يساعد في تنامي الحدث وحركيته.

وقد حاولت الشاعرة أن ترسم من خلال الصور الجزئية لوحة فنية، عناصرها الصوت والحركة واللون فتنجح في إضفاء لون من الجمال على استشهاد الأبطال، لكن هذا الجمال لا يثنيها عن كره الموت ومساءته فتتوجه إلى الله وتدعوه بضراعة أن يحمي الكون من هذا الخصم اللدود فتقول:

يا مبدع الوجود لوصنته   من عبث الموت وطيش الفناء ![1]

لقد كانت نبرة الشجن العميق، وتأمل الذات والوجود على نحو رثائي هي الخط المركزي المهيمن على كثير من قصائد فدوى، خاصة قصائد المجموعة الأولى، إلا أنَ هذا التوسع الأفقي لخط المواجهة مع الموت، لا يجعله مجرد شبح غامض يهبط في لحظة ليسلب الحياة، ويطفئ نورها، وإنما يجعله مرحلة من مراحل الخلود فهو تتويج عمر وفيض امتلاء.

لذا لم يكن الموت برغم ارتفاع درجته في الخطاب الشعري هو المسيطر فحسب، بل هناك إشراقات وومضات تضئ حياتها تتمثل في محور النبات والشجر ومحور الحب، والزمان والمكان والتي تمثل في مجموعها الجانب الآخر من التجربة الشعرية، وتعلن بحضورها عن جدلية الموت والحياة في خطاب الشاعرة وتسهم في تشكيل رؤيتها، إلا أن مواجهتها للموت ومعايشتها له أورثها اغترابا ليصبح الموت والاغتراب قضيتين متشابكتين في رحلة الحياة.

---

[1] السابق، الشاعرة والفراشة:17.

- **ثنـــائية الـــزمان والمكـــان**

تحمل ثنائية الزمان والمكان بُعدا إنسانيا، فالزمان تاريخ، والمكان جغرافيا؛ والإنسان هو صانع التاريخ على ذلك الموقع الجغرافي، والذات الإنسانية دائمة التقاطع معهما؛ فهي تقـوم على مثلث رءوس زواياه: الماضي والحاضر والمستقبل، وكل زاوية ترتبط بالمكـان ارتباطـا وثيقا فـ" **التعبير عن الشعور بالزمان والمكان يرجع إلى تجربة المعبّـر نفسه، وإحساسه الداخلي بهما، وإدراكه الحقيقي لهما** "[1] لذا يرى **باشلار إن حياة الشاعر بؤرة نفسية يتلاقى فيها المكان والزمان معا لأن " المكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها، يحتوي على الزمن مكثّفاً** "[2]. أما على صعيد العلاقة بينهما؛ فهي علاقة تبادلية حيث إن الزمان محمول في المكان، والمكان محمول في الزمان.

- **محـــور الزمـــان**

بتتبع دوال المحور، نجد أن فاعلية الزمن تتفجّر لدى الشاعرة، عبر دوال مُـستقاة مـن مصدرين: الأول: الأفعال بما تحمله من أبعاد زمانية رئيسة هي: الماضي، الحاضر، المـستقبل وقد بلغ مجموعها في الدواوين الثمانية (6712) فعلا، بمعدل (839) فعلاً للديوان الواحد، كانت الغلبة فيها للفعل المضارع الذي يحمل معنى الحاضر، وقد بلغ (3932) فعلاً بمعـدل (491,5) فعلاً للديوان الواحد، بينما بلغ حضور الفعل الماضي (2414) فعلا بمعدل (302) فعـلا لكـل ديوان، أما فعل الأمر الذي يدل على الآتي فبلغ (366) فعلا بمعدل (46) فعلا للديوان، ولهـذا دلالته فالشاعرة حينما تسحب الحاضر من بين الأزمنة فإنما تهدف من وراء ذلـك أن يعينهـا الحاضر على نسيان الماضي، وأن يكون بديلا للمستقبل المجهول، نجد ذلك جليّا فـي قـصيدة (لحظة) التي سنتناولها لاحقا.

---

(1) الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – العراق، 1982م :261.

(2) جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر– بيروت،ط4، 1416هـ/1996م :37.

أما المصدر الآخر الذي استقت منه دلالة الزمن فهو الأسماء والصفات المنتجة للزمنية بذاتها، وقد بلغ ترددها (1719) دالا لو أضيفت للأفعال تشكل مجتمعة (8503) بنسبة 34,6% من مجموع دوال المعجم.

وفي قراءة لعناوين الدواوين نجد ثلاثة دواوين من بين دواوينها الثمانية تحمل معنى الزمن وهي: وحدي مع الأيام، الليل والفرسان، تموز والشيء الآخر، أما القصائد التي تحمل معنى الزمن فقد بلغ مجموعها (54) قصيدة من مجموع القصائد في دواوينها الثمانية، والبالغة (190) قصيدة، بواقع 6,8% قصيدة لكل ديوان؛ أي بنسبة 28,4% من مجموع القصائد.

وبالعودة للدوال التي يدور حولها المحور نجدها تتمثل في (يوم– ليل – حياة – فجر – سنة – نجم) كانت الغلبة لدال حياة وبلغ تردده (179) مرّة، يليه دال يوم (175) مرّة، يليه دال ليل (159) مرّة شكلت بمجموعها (513) بنسبة 28,7% من مجموع دوال المحور. ولأن "الإنسان وحده هو القادر على أن يعمّق مجرى الزمن، بل هو الذي يرسمه ويشكل إطاره وألوانه ومعانيه" [1] نجد الشاعرة ترسم خارطة للزمن محورها الارتكاز النفسي، ومن خلال إدراكها لنموها النفسي عبر الزمن تتناوله من خلال محاور ثلاثة:

الأول: من حيث الحركة وينقسم إلى زمن متحرك وزمن جامد.
الثاني: من حيث الأثر النفسي وينقسم إلى زمن سعيد وزمن تعيس.
الثالث: من حيث العلاقة وينقسم إلى زمن وطني وزمن شخصي.

ثمّ تنطلق إلى الزمن الأثير لديها والذي تستصفيه من الأزمان الأخرى وهو اللحظة.

- **الزمن المتحرك**

تحيى الشاعرة الزمن بحركاته وسكناته، وإن كانت الحركة تنتج الحياة، فالزمن المتحرك ينتج السعادة والحب، والذكريات هي التي تجمع الأزمان الماضية والحاضرة، لأننا "حين نتذكر، بلا انقطاع، إنما نخلط الزمان غير المجدي وغير الفعّال بالزمان الذي أفاد وأعطى. ولا تكون

[1] الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر،مفيد قميحة :334.

جدلية السعادة والتعاسة مستحوذة إلى هذا الحدّ إلا عندما تكون متوافقة مع الجدلية الزّمانيّة "[1]
لذا تقول:

يجري نهر الأيام يمر العام
وراء العام وراء العـــام
الطفلة تكبر والأنثى ورِدة بستان
تتفتّح والأطيار تطوف وتحوم رفوفا حول الوردة
بعد رفوف
الزمنُ الصعبُ يصالحها ومجالي الكون تضاحكها
والحبُّ يفيض عليها من كل جهات الدنيا [2]

في حركة متتابعة وسريعة، تتآزر دوال الزمن، من أفعال وأسماء لترسم لنا زمنا مـــستمرا، يسير بتدفق لصالح الذات التي عمدت للتحدث عن ذاتها بصيغة الغائب؛ لتمنح نفسها مساحة أوسع من الحرية والانطلاق، فهي ترسم لوحة تتناغم فيها ثلاث دوائر،

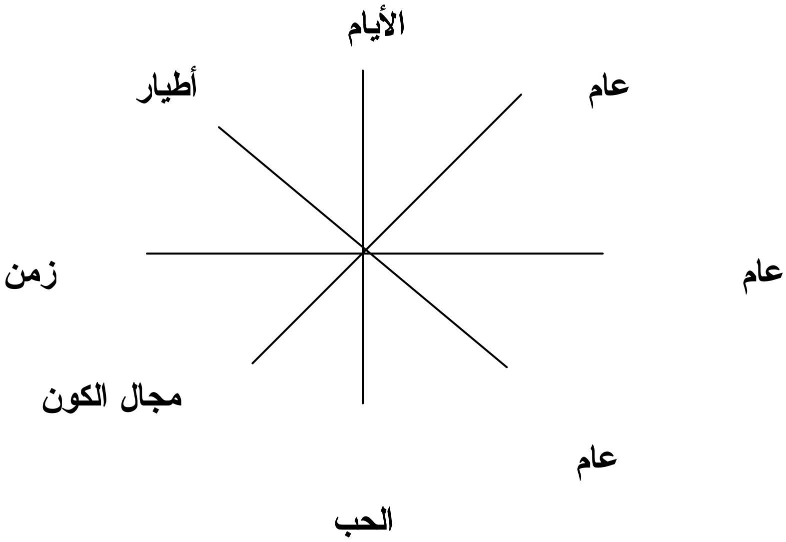
- **الدائرة الأولى:** الزمن القبلي وتقع في السطرين الأول والثاني.
- **الدائرة الثانية:** وتمثل حلقة الوصل والعروة التي تجذب الدائرتين الأولى والثالثة؛ فهي للطفلة التي يقع عليها فعل الزمان السابق واللاحق، وتقع في السطرين الثالث والرابـــع وجزء من السطر الخامس.
- **الدائرة الثالثة:** فهي **للزمن البعدي** وتحتل مساحة أوسع من الـــسطر الخـــامس وحتـــى الحادي عشر.

تتحرك الدوال في الدائرة الأولى مصورة الأيام والأعوام وقد حققت لها ما تتمناه، فالطفلة التي تحلم بالأنوثة، تدخل في سباق مع الزمن؛ تتعجله لتفرح بأنوثتها، وعلى غير عادة؛ فالشاعرة لم تشعرنا بعناد الزمن، بل جعلته طيّعاً، ملبيّا لرغباتها؛ وهذا انعكاس للحالة النفسية التي تقع تحت تأثيرها، والتي جعلتها تكسو دوالها جميعا سعادة وانطلاقا تظهر في (يجري، نهر، يمر) التـــي تحمل معنى التدفق والسرعة، وتأتي بـــ(يمر العام – وراء العام –وراء العام)، زيادة في التتابع

[1] جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، الؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت، ط3، 1992م :47.
[2] اللحن الأخير، فدوى طوقان، انشودة للحب :37 -38.

والسرعة يؤكد ذلك الظرف (وراء) الذي يحمل معنى التتابع، فيظهر أثرهما في الدائرة الثانية ليحدث التحول من مرحلة الطفولة إلى الأنوثة، سن النضج والإقبال على الحياة، يعادله إقبال الرجال عليها وتهافتهم أسرابا متلاحقة. ويظهر التحول الثاني للزمن مع الدائرة الثالثة حيث يتخلّي الزمن – وفي مفارقة غريبة – عن طبيعته الصعبة التي اعتادتها الذات من قسوته فيصالحها، ويطلب رضاها ويتحول مسار كل شيء نحو الزمن، فمجال الكون يضاحكها، والحب يفيض عليها من كل الجهات.

رسمت الدوائر الثلاث صورة للتحول الزمني: (الطفلة تكبر)، ترتب عليه تحول في العلاقات مع البشر، إذ أصبحت محط أنظارهم، ومحور اهتمامهم (الأطياف تطوف ...) ثم علاقتها مع الطبيعة (مجال الكون تضاحكها)، ثم علاقتها مع العواطف والمشاعر (الحب يفيض عليها) (من كل جهات الدنيا)، زيادة في التعبير عن رضاهم وسعادتهم التي تحققت من خلال الثنائية الضدية التي أوضحت أن المذكر (أيام – عام – أطياف – زمن – مجال الكون – الحب) في خدمة المفرد المؤنث (الطفلة – الأنثى).



وبمجيء دال (الأيام) بصيغة الجمع، وفك جمع الأعوام في (عام، عام، عام) مشكلة جمعا ليتواصل الدعم والخدمة عبر التكامل مع البنية الصوتية بالتواشج والتناغم الناتج عن تكرار الميم أربع مرات في حركة واحدة في الدوال (أيام، عام، عام، عام)، ويأتي تلاحم الذات مع ما حولها من خلال الضمير العائد عليها في (يصالحها، يضاحكها) معلنا التوحد عبر زمن متحرك لصالح الأنا الغنائية، إلا أن فدوى تمثل حالة شعرية مهيأة في كل لحظة للقبض على التناقض، مما يجعلها تشعر بالزمن الواقف والكسيح فلا يمكنها تجاهلهما فتقول:

الوقت فاقد هنا نعليه، واقفٌ

تختلط الأيام والفصول

تُراه موسم البذار؟ ـــــ تُراه موسم الحصاد؟

تُراه؟ مَنْ يقول؟ لا خبر

ويقف السجّان وجهه حجر ـــ وعينه حجر ـــ يسلب منّا الشمس يسلب القمر [1]

تدور الأسطر حول تجربة فعلية يعايشها مَنْ يقبع خلف قضبان السجون، فيبدأ السطر الأول بجملة تقريرية تصور الوقت بإنسان فاقد نعليه، وقد ترتب على هذا الفقد عدم المسير (واقف) الذي يستدعي هنا نقيضه المطلق وهو التحرك والمسير، فما تجسده الحركة ههنا هو تحول الوقت من الحركة إلى الجمود، إلى درجة تختلط فيها الأزمان لدى الإنسان، فلم يعد يَعرف في أي الأيام أو الفصول والمواسم يحيا. وتتحرك الدلالة من الزمن إلى البشر، ويطالهم التوقف والجمود، فلم يعد يرى سوى تحجر عيون السجان، ووجهه، تعكس الذات تحجر الزمن على البشر من وجه وعيون مخترقا القلب الذي أباح له تحجره أن يسرق الحرية والمحبة من قلب الذات.

بالعودة إلى الصياغة نجد السطر الأول يخلو من الأفعال، في حين سيطرت الأسماء على الصياغة، بتكرار اسم الفاعل(فاقد، واقف) مع ما يحمله من معنى الفعل، مما أكسب الصياغة تعبيرا عن الحالة المتعلقة بالذات المتكلمة، هذا التعبير مقروناً بالصوت والدلالة بصورة متلازمة، يتفجرّ بعدها الزمن الحاضر؛ فهو كل ما تملكه الذات بعد أن فقدت الماضي، وجهلت الآتي. وتبدأ الأفعال المضارعة تنثال بلا توقف مسايرة نفسية الذات القلقة. وإمعانا في تأكيد اضطراب الرؤى واختلال المفاهيم لديها تتحول في السطر الثالث من التقريرية إلى الإنشائية، فتحشد أربعة استفهامات تعكس الحيرة وعدم الاهتداء، في مفارقة عجيبة، وبدلا من تدافع الإجابات نجد عبارة (لا خبر) المترتبة على تلك الاستفهامات لتضفي مزيدا من الضبابية وعدم الوضوح، تنضاف إليها قسوة السجان الذي سلب الحرية والأمل من الذات الغائبة، من بداية الأسطر لتطل علينا في السطر الأخير وقد توحدت مع الآخرين، فالسجن الذي تحياه الذات صورة مصغرة عن سجن كبير يحياه سائر أفراد الشعب، وهنا يتحول الزمن الشخصي إلى الزمن الجماعي الذي يشمل كل أبناء الوطن.

---

(1) الأعمال الكاملة،فدوى طوقان، اليهم وراء القضبان /من مفكرة سجين مجهول مكان السجن:478.

تتكامل البنية الصوتية مع الدلالية لتنتج حسّا عميقا بالتوقف والجمود الذي يحمل ثقله تكرار حرف القاف ثلاث مرات في سطر شعري واحد في (وقت – فاقد – واقف) ينضاف إليه التكرارات المتعددة: من تكرار فعل الاستفهام (تُراه)، مرورا بتكرار اسم الزمان (موسم) وصولا لتكرار الجملة الفعلية (يسلب)؛ هذه التكرارات في مجموعها تتعاضد فتزيد من بطء حركة الزمن وجموده. ويتخذ الزمن عند فدوى مفهوما آخر فتقسّمه إلى زمن سعيد وآخر تعيس، تقول عن الزمن السعيد:

(أ)   هكذا كلمّا ألحّ عليك الشوق
(ب)   عُد للماضي، وعش في الذكرى
واحيي أيامنا ونحن على النهر –
ونيسان ضاحك في الضفاف
راقص الظلّ، رائع الأطياف
(جـ) وانتظرني، غدا سيجمعنا الحب –
شتيتين في حماه استقرّا [1]

تبدأ الأسطر بحوار تقيمه الشاعرة مع الحبيب، تقدّم من خلاله رسالتها بعيدا عن الخطابية المباشرة، وقد ظهر الزمن مُلحا منذ الكلمات الأولى (هكذا – كلما) مع ما في تكرار الكاف والألف في كلّ منهما من هندسة صوتية تمنح الزمن امتدادا، فهي تدعوه، إذا ما ألحّ عليه الشوق في زمن مفتوح ومستمر، أن يعود للماضي، ويذكر أياما جميلة، وهنا تكسر حدّة الحاضر بالعودة للماضي فيتداخل الزمنان، ويتفاعلان لينتجا لقاءً وتوحدا فـ" **لا يمكن إحياء الماضي إلا بتقييده بموضوعة شعورية حاضرة بالضرورة. بكلام آخر، حتى نشعر أننا عشنا زمنا –وهو شعور غامض دائما بشكل خاص – لابدّ من معاودة وضع ذكرياتنا، شيمة الأحداث الفعلية، في وسطٍ من الأمل أو القلق، في تماوج جدلي. فلا ذكريات بدون هذا الزلزال الزّمني، بدون هذا الشعور الحيوي** "[2]، والشاعرة تعمد إلى تقسيم الأسطر الشعرية حسب الفكرة بتسلسل منطقي وزمني، فتبدأ الفكرة بالسطر الأول كتشخيص للحالة (إلحاح الشوق) وقد رمزتُ لها بالرمز (أ)، أما الأسطر من الثاني وحتى الخامس، فقد رمزتُ لها بالرمز (ب) فهي وصف للعلاج مع بيان مكوناته، وإذ ترشده للعودة للذكريات الجميلة التي تخصهما، فهذه الوصفة تريح

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، وانتظرني:144.

(2) جدلية الزمن، باشلار، ت.خليل أحمد خليل :47.

النفس وتسعدها، لما تزخر به من روعة وجمال، وتأتي الخاتمة في السطرين السادس والسابع، ورمزها (جـ) كبيان لنتائج العلاج، ومفعوله السريع، ففي الغد سيكون اجتماعهما، هنا تتوحد الذات مع الآخر، وتخرجه من سيطرة الموضوع لتجعله يتسلط على كليهما، فيواجها مصيرا واحدا حتى النهاية (سيجمعنا ..) وهنا متحت الشاعرة المعنى من قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجي فتتناص معه في قوله:

ربما تجمعنا أقدارنا ذات يوم بعد ما عزّ اللقاء

والشاعرة حين استدعت النص الغائب، استطاعت أن تجعله يتلاحم مع بنية النص الحاضر، حتى بدا وكأنه نسيج متكامل، إلا أن الشاعرة تضيف إلى معنى ناجي – في مفارقة جميلة – أن جعلت الشتيتين يستقران في حمى الحب، ملتقية مع المجنون في قوله:

وقد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كلَّ الظن ألا تلاقيا

بالعودة للأسطر نجد الدوال جميعها قد تضافرت من حيث معناها، ومن حيث بنائها الصرفي، ومن حيث تركيبها، لتبني ثلاثية الزمن: الماضي والحاضر والمستقبل، ويتجلى ذلك من خلال:
التضعيف المتكرر في: ألحّ، إحييّ؛ " **فالتشديد ضغط على فونيمات معينة، وهذا الضغط تأكيد وإبراز لدلالة الكلمات**"[1].

2- تكرار اسم الفاعل: ضاحك – راقص – رائع، وقد أضفت هذه الصيغ على الأسطر جوا من البهجة والسعادة، وهي تلك الحالة التي كانت تحياها الذات مع الآخر.

3- الهندسة الصوتية التي أنتجها تكرار بعض الحروف في أكثر من كلمة، مما يساهم في نشر المعنى عبر الدوال، كما في (هكذا – كلما)، كذلك تكرار العين في فعليّ الأمر: عدّ، عش، مع ما تحمله العين من معنى السرعة والمضاء، وتكرار الحاء في (ألحّ، أحييّ، ضاحك، الحب، حماه) مما جعل الزمن يمتد رأسيا وأفقيا متخللا السكنات والحركات لتحيا مع الذكريات السعيدة

---

(1) البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعارف – الاسكندرية، 1987م:54.

التي تهواها، وتعيش على ذكراها، أما الزمن الذي يسبب لها ألما فتقف منه موقفا سلبيا، لا تتعاطف معه، ولا تأسى عليه بل تسعد لزواله حيث تقول:

انتهينا منه، شيّعناه، لم نأسف عليه
وحمدنا ظلّه حين توارى ــــ دون رجعة
لم نُصعّد زفرة خلف خطاه ــــ لم نُرق بين يديه _ دمعة، أو بعض دمعة [1].

تتوحد أنا الشاعرة مع الجماعة منذ السطر الأول، ليلقي الموضوع بسيطرته على الجميع، فأحداث العام طالت الجميع، فمزجت بين الزمن المحايث (زمن الأنا) والزمن المتحدّي (زمن العالم) وهنا تصب الشاعرة جام غضبها على العام، في محاولة لتجنب الإشارة إلى الذين وقفوا وراء أحداثه، وجنوا تلك الجناية [2].

تطلّ الشاعرة على المتلقي ومنذ السطر الأول بدوال صادمة، جاءت متسلسلة زمنياً (انتهينا منه – شيّعناه – لم نأسف) وتعيد في مجملها سعادة الـ(نحن)، لما آل إليه العام من فناء، ولم تكتف الـ(نحن) بانتهائه وتشييعه، بل أردفت قائلة، لم نأسف عليه، وإمعانا في الكره وتمني زواله من الواقع والذاكرة (تحمد ظلّه حين توارى)، فهي لا تريد لذكراه أن تطرق مخيلتها، وهذا الموقف العدائي من الزمن يجعلها تبخل عليه بدمعة، أو جزء منها، فهي لا تقدر على مجاملته حتى بعد أن استراحت منه، وغاب عنها، وجاء تكرار النفي في (لم نأسف، لم نُصعّد، لم نُرق) محملا بالإصرار على موقف اتخذته ضد الزمن، مشحونا بروح التشفيّ مما انتهى إليه.

الرصد الخارجي للصياغة يكشف عن الموقف العدائي ذاته، فالدوال في مجموعها تمثل ذلك الموقف (انتهينا – شيّعناه – توارى – لم نأسف – لم نُصعّد – لم نرق – دمعة – بعض دمعة) وبالنظر إلى دلالة الأفعال نجد أن الفعل (انتهى) يمثل نواة الدلالة، ونقطة التحول منها، حيث إن الأفعال الأخرى في الصياغة جاءت لاحقة به ومترتبة عليه، كما يُعتبر السطران الخامس والسادس ناتجاً دلاليا لما سبقهما من أسطر، تظهر مدى كراهة الـ(نحن) للزمن. هنا تثير الـ(نحن) في ذهن المتلقي استفسارا! هذا الزمن ماذا فعل حتى استحق كل هذا الكره؟ لتنبري بعده في تبرير موقفها وتظهر قسوته وظلمه فتقول:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، عام 1957 :235.

(2) في هذا العام كانت انتفاضة الشعب في الأردن ضد حلف بغداد، عام1957م.

بعد أن جَرّعنا من كأسه المرّ الحقود

بعد أن أوسعنا لؤما وغدرا وجحود

غاب عنّا وجهه الممقوت، لا عاد لنا

كان شريرا، أمات الشعر فينا.... المنى [1]

تسعى الشاعرة لتحقيق الموضوع خارج حدود الزمن الماضي، ذلك الخروج الذي تحقق على المستوى الدلالي (بعد أن جرّعنا – بعد أن أوسعنا) وعلى المستوى التركيبي، حيث إن الشاعرة استغلّت الجمل الفعلية المشحونة بالزمن، وغلّبتها على الصيغة الاسمية التي لم ترد إلا في جملة واحدة (كان شريرا) المبدوءة بفعل ناسخ مشبع بالزمن الماضي، وبتكرار ظرف الزمان (بعد) مرتين تُمنح الدلالة به بُعدا زمنيا عميقا، لقد قضى العام وقتا طويلا في تعذيب الـ(نحن) حتى تلاءم فعله مع صفاته فهو: حقود – جحود – ممقوت، وقد ربط بينهما جرس موسيقى يحمل النفس على الأسى والألم. ينضاف إليها الصفات الأخرى من: لؤم – غدر – شرير. إلى أن تصل لأشدها ظلما وعدوانا إنه قاتل، أمات الشعر الذي يعتبر سمة الحياة بالنسبة للنحن، وقد أظهرت بشاعته من خلال المقابلة التي أوجدها إفراد كل من كلمتي (جحود والمنى) في سطر مستقل لكلّ منهما، مما يُسلط الضوء على التناقض بينهما، والقسوة الواقعة من الزمن.

بتضافر كلّ من البنية الدلالية والإيقاعية، والبنية التركيبية، استطاعت الشاعرة رسم لوحة تعكس مشاعرها نحو الزمن.

في المحور الثالث من محاور الزمن تتناول الشاعرة الزمن من حيث علاقتها به، فيكون الزمن شخصي كما في:

سيأتي الغد

ويتلوه ما بعده

ويجيء سواه

وآخر يتبع آخر

ويعبر عام وعام وآخر

غدا تتبدل أحلامنا ــــ غدا تتحول أيامنا ــــ غدا نتغير .... [2]

---

[1] الأعمال الكاملة،فدوى طوقان، عام 1957 :235 ، 236.

[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، ساعة في الجزيرة:174- 175.

يبدأ السطر الشعري بالفعل المضارع المسبوق بالسين، فينقل الدلالة الزمنية للحدث إلى المستقبل، ثم تأتي الأسطر الستة التالية مشيرة إلى حركة التحول السريعة للزمن، ولحركة الزمن في الأسطر بُعدٌ ضبابي إذ ترى الشاعرة أن هذا التحول في الزمن، قد يُصاحبه تحول في الأحلام والأيام، مما يترتب عليه التغير سلبا، فهي تخاف تقلبات الزمن، وتتوقع المساءة منه، لذا جعلت الأسطر تزدحم بدواله.

في السطر الثامن، تظهر الذات الغائبة خلف الأسطر السبعة الأولى، وقد توحدّت مع الآخر عبر ثلاثة أسطر شعرية، فالذات ترى أن مرور الأيام والسنين حقيقة يعايشها كل البشر، أما تبدّل الأحلام وتحوّل الأيام والتغير، فهي خصوصية الأنا والأخر. بالتوجه إلى الصياغة نجد الزمن يمتد رأسيا عبر الأسطر الشعرية جميعها، بدأتها بالحديث عن (الغد) بلفظه وضميره، فكررته ست مرات، لتتحول منه إلى الزمن الأكبر (العام)، فطبيعة الإنسان تجعله يعد الأيام، ولكن حين تتزايد الأيام وتتراكم يبدأ بعدّ الأعوام، إلا أن الشاعرة تعود لتخصيص الزمن الآتي بالوحدة الأصغر (اليوم) لأن كلّ يوم من أيام العام سيكون محملا برياح التحوّل والتغيير في المشاعر والأحاسيس. توظف الشاعرة واو العطف المتكررة بكثافة ملحوظة في الجمع بين الجمل الفعلية لإبراز تلاحق الزمن وجريانه، فالشاعرة كما أسلفنا تقبض على المتناقضات حتى يأخذ الموقف الواحد لديها أكثر من بُعد؛ ففي حين كان جريان الأعوام يسير لصالحها في (أنشودة للحب) نجدها تعيش الموقف نفسه ولكن بنفسية أخرى، فترى الزمن يسير ضد رغبتها، لذا فهي تخافه وتحسب لتقلباته ألف حساب.

ويبقى الأمل منهجا تنتهجه النفس التواقة لرؤية الفجر، فيحمل الزمن الفلسطيني أملا طالما تاقت له الأوطان، زمن يتحول الليل بفعله عن كآبته ليكون مولدا لفجر الحرية فتقول:

الريح تنقل اللقاح ــ وأرضنا تهزها في الليل
رعشة المخاض
ويقنع الجلاد نفسه ــ بقصة العجز ، بقصة الحطام ــ والأنقاض
يا غدنا .. الفتيّ خبّر الجلاّد ــ كيف تكون رعشةُ الميلاد
خبّره كيف يولد الأقاح
من ألم الأرض، وكيف يُبعث الصباح
من وردة الدماء في الجراح [1]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، خمس أغنيات للفدائيين /مخاض: 11421

تشتمل الأسطر على مجموعة من الدوال، تحمل صورة لمستقبل مشرق، بزغ فيه الفجـر من عتمة الليل، فعندما انتقلت بذور الثورة لتخصّب الأرض أسبل الليل ستره عليها حتى تُخرج جنينها من الحياة والمخاض، وهذا تجسيد لوشائجية عملية التحول والإخصاب التي تساهم فـي تكذيب مزاعم الجلاّد، وقد حاول إيهام نفسه بعجز الشعب وقلة حيلته، وتتحرك الصياغة لإبطال هذه المزاعم عبر أسلوب النداء وقد أنسنت الغد لتأتي الحقائق على لسانه فلا يجرؤ على إخبار الجلاّد إلا من هو أقوى منه (الغد.. الفتيّ) وقد منحته النقاط المطبعية صفات عظيمـة كانـت آخرها الفتي. وهذه الصفات تؤهله لتحمّل مسئولية إفهام المستعمر ما يستعصي عليـه فهمـه. وظّفت الشاعرة لهذه المهمة وسيلة تعبيرية مؤثرة، هي الاستفهام المفرغ من دلالته الوضـعية، والمشحونة بدلالة جديدة هي التأكيد والتقرير، فدماء التضحية لا بد وأن تثمر نصرا مؤزرا، وقد زاد من تكثيف الدلالة الفعل الطلبي (خبرّ الجلاّد.. خبرّه) بما يحمله مـن جهـد يبـذل لأجـل المستقبل.

بالتوجـــه للصياغة نجد الــ(نحن) تأخذ دور الأنا، فيكون الالتحام بالأرض وبالغـد جماعيـا (أرضنا – غدنا) ويصبح معها الزمن بدوره جماعيا.

بمعاودة التوجه إلى الدلالة نجد الحركة والحيوية المنبثقين عن النقـيض المطلـق (الـسكون والجمود) في الفعل (تنقل) تستمران؛ وتتأكد استمرارية حضورهما من خلال ستة أفعال تحمـل الزمن الحاضر، وفعلين طلبيين يحملان دلالة الآتي أو المستقبل، في تناغم موسيقي ناتج عـن تكرار بعض الحروف في أكثر من دال بدءا بالحاء المتكررة (الـريح – اللقـاح – الحطـام – الصباح – الأقاح – الجراح) ومرورا بالجيم في (الجلاّد – العجز – الجلاد – الجراح) ووصولاً إلى العين في (رعشة – يقنع – العجز – رعشة – يبعث).

وإذا كنت قد رصدت محاور الزمن كما وردت في معجم فدوى، فإن لديها زمنا أثيرا لا بـد من رصده، ففي الوقت الذي ترى فيه أن لا فائدة من العودة لزمن قد انقضى، ترى أيضا أن لا فائدة من الانشغال بزمن مجهول، لذا فهي تعتمد اللحظة فتقول:

لا تحدثني عن الأمس ولا – تذهب لغد

هذه اللحظة عندي مالها قبلُ وبعد

لم يعد للزمن المحدود عندي

أي معنى

قد تلاشى الأمس أصداءً وظلا

والغد المجهول يمتد بعيدا ليس يُجلى[1]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لحظة:360-361.

تتحرك الصياغة نحو إبراز موقف خاص، يبدأ بانفعال حاد أفرزه الفعل المضارع المسبوق بلا الناهية (لا تحدثني)، مما شحنها بمدٍ انفعالي وحركة دلالية متوترة، تلتقي فيها الأنا بالأنت في صيغة لغوية واحدة، مما يبرز الاتصال والحضور القائمين بينهما إلا أن هذا اللقاء يأخذ الطابع السلبي في حالة عدم التزام الآخر بالزمن المعتمد لديها، الزمن الآني، والحديث عن الزمن الماضي أو الآتي، معلنة في السطرين الثالث والرابع، وبأسلوب تقريري (هذه اللحظة عندي / ما لها قبل وبعد) مبررة طلبها، فهي ترفع اللحظة إلى رأس المثلث الزمني، بل أكثر من ذلك أنها تجعلها منبتة الصلة عمّا قبلها أو بعدها، وفي ظاهرة أسلوبية ترددت كثيرا لدى الشاعرة تتجه فيها للتفصيل بعد الإجمال، تنفي في السطر الخامس اعترافها بمحدودية الزمن، معللة في تبرير منطقي سبب تجاهلها لزمن محدود، بعبارة مؤكدة بقد، تدلّ على انقضاء الماضي، فلم يبقَ له صدى، وعلى ضبابية المستقبل فلا تعرف منه خبر، فهي لا تملك إلا اللحظة:

هذه اللحظة، لا شيء سواها
زهرة قد فتّحت بين يدينا
لا ثمار، لا جذور
زهرة آنية الروعة فلنمسك
بها قبل العبور يا حبيبي [1].

يبدأ السطر الأول بجملة تقريرية، تقصر فيها العمر على هذه اللحظة، وقد عددت الصفات (لا شيء سواها)، (زهرة ..)، (لا ثمار ..)، (زهرة آنية) لتكون أوقع في تكثيف الدلالة والتحريض على الحرص عليها، والإمساك بها. كما وظفت الشاعرة الإيقاع في خدمة الفكرة فأظهرت الاختلاف بين زمنين، ففي حين كان صاخبا، آمرا ومتوترا في الحديث عن الزمن الماضي نجد أن هذا الإيقاع الصاخب انقطع حين بدأ الحديث عن اللحظة بكل ما فيها من دعة وهدوء بإيقاع هادئ شفاف يتناسب والحديث عن لحظة سعيدة.

بجانب الإيقاع كان التساوق بين المفردات والخط الدلالي العام للصياغة، ثم التعاضد بين سيطرة النفي من ناحية، والثنائية الضدية في: (أمس – غد)، (قبل – بعد)، (أمس – غد) من ناحية أخرى، سببا في تكثيف دلالة رفض الماضي والتأكيد على روعة اللحظة.

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لحظة: 361.

أخيرا يمكن القول: إن الشاعرة تتعامل مع الزمن من خلال معطيات أوجدتها البيئة المحيطة بها، وظروف الحياة التي عاشتها، فعلاقتها مع الزمن تبدأ بزمن الولادة الذي كانت تجهل تاريخه (فهو الماضي الذي ولّى) وصولا بزمن الوفاة الذي يمثل لها الغيب الغامض (غد مجهول يمتد بعيدا ليس يُجلى)، مرورا بالزمن الآني، فكان الزمن يمثل بؤرة صراع حقيقي في نفسها فـ" **الإنسان لا يدرك نموه النفسي والمعنوي إلا في إطار الزمن وليس خارجه**"[(1)] من هنا تناولت الزمن في معجمها عبر ثلاثة محاور: **الأول من حيث الحركة والتوقف، الثاني من حيث الأثر النفسي، والثالث من حيث علاقتها بالزمن.**

هذه المفاهيم والمعطيات جعلتها تعتمد زمنا واحدا وهو الزمن الآني (اللحظة) لأنها في مواجهتها، قد اطلعت على ما تحمله لها من مستجدات، فوفرت عليها عناء التفكير بما قد تأتي به، فهي تحب الوضوح والمكاشفة، وتؤمن بعدم ديمومة الأشياء.

- **محـور المكـان**

ويُمثل المكان الجزء الآخر من الثنائية، حيث يلتحم الزمان بالمكان، من خلال حمل كلٌ منهما للآخر، فـ" **الزمن يحاول أن يحتضن المكان ويتوحد فيه، لأن ابتعاد الزمن عن المكان وانفصاله عنه سيؤدي إلى نوع من الافتراق والاختلال، وهذا ما يبطل عملية الالتحام**"[(2)] وفي علاقة تبادلية يحتضن المكان أزمنة مختلفة وأحداثا متنوعة.

باستقصاء دوال المكان في معجم فدوى نجدها تتراوح بين: درب – طريق – مكان – سجن – قرية – مدينة – بلاد – دار – منفى – غربة، وبلغ ترددها حوالي (957) دالاً بما يشكل نسبة 3,9% من مجموع دوال معجمها الشعري، كانت الغلبة فيها لدوال: درب – طريق – بلاد – دار، وبتتبع الدواوين نجد الشاعرة تخص اثنين من دواوينها الثمانية بأسماء تحمل معنى المكان وهما " أمام الباب المغلق " و " على قمة الدنيا وحيدا" أما القصائد التي تحمل معنى المكان فبلغت (39) قصيدة، وهناك قصائد التحم في عنوانها الزمان بالمكان، وبلغ عددها خمس قصائد لتشكل في مجموعها (44) قصيدة بنسبة 23,2% من مجموع قصائد دواوينها.

---

(1) الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية، د.علي عودة، ط2، غزة، 1997 :19.

(2) الاتجاه الإنساني، مفيد قميحة :339.

بتتبع سياق المكان في معجم الشاعرة، نجد تعدد صوره، فيظهر باسمه أو بوصفه حينا، ويظهر باستدعاء الشخصيات والأماكن حينا آخر، أما عن علاقتها به فنصنفها إلى:

- **العلاقة العاطفية**
- **العلاقة الوطنية**
- **علاقة الاحتواء والاحتضان.**

- **العلاقة العاطفية**

كانت الطبيعة المكان الأول الذي نسجت الشاعرة معه علاقة حميمة، فهي الحضن الدافئ الذي احتواها، وكانت عوضا لها عن حضن الأم الذي حُرمت منه صغيرة، فتلجأ إليه كلما ظمئت للحنان، تقول:

قد جئت، ها أنا، فافتحي القلب الرحيب وعانقيني
قد جئت أسند ههنا رأسي إلى الصدر الحنون
وأظل انهل من نقاء الصمت، من نبع السكون
فهنا بحضنك أستريح، أغيب، أغرق في حنيني(1)

تبدو العلاقة الإيجابية بين المكان والشاعرة منذ الكلمات الأولى، حيث تُعنى الذات الشاعرة بتأكيد مجيئها الذي ينبئ عن حبها لهذا المكان، فتبدأ السطر الشعري بأداة التحقيق قد متبوعة بالجملة الفعلية (جئت) منبهة على حقيقة المجيء بـ(ها أنا). هذا المجيء من قبل الذات يُلزم الموضوع (المكان – المروج) بفتح قلبه، مطمئنة المتلقي بمشروعية ما تطلب، فشيمة القلب أنه رحيب، لذا تتوحد الذات مع الموضوع في عناق طويل، يمتد حتى نهاية الدفقة الشعورية والسطر الشعري، ثم تمتد دلالة التوكيد رأسيا بتكرار المطلع (قد جئت) هذا المجيء من قبل الذات، يُلزم الذات نفسها القيام بفعل ما جاءت من أجله. وإن كانت الطبيعة لم تعانق، فالذات

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، مع المروج:8.

الابنة تسند الرأس في مشهد مرسوم تتقاسم الذات أدواره مع الموضوع، فيكون لكل فعل من قبل الذات رد فعل من قبل الموضوع، ويمكن توضيحه في:

المجيء من قبل الذات ←——— **فتح القلب من قِبَل الموضوع**

إسناد الرأس من قبل الذات ←——— **معانقة من قِبَل الموضوع**

ويمتد فعل الذات فنجدها في السطر الثالث تغتنم الفرصة، وتعبّ من مورد خصب ينضح صمتا وسكونا، هما ما تشتهيه الذات وتبحث عنه، وتأبى الذات أن تختم حديثها قبل أن تقدم مبرراتها، فتجعل السطر الرابع تعليلا لما تقدم، فهي تعلّل المجيء وطلب المعانقة براحة كبيرة تنعشها إذا ما استقرت بحضنها، فتنسيها الهموم، وتغرق معها في الحنين، تقدم تبريرها عبر دوال مفعمة بالأمومة والحنان، رسمت الشاعرة من خلالها لوحة تقاسمتها الحركة والصوت، ينضاف إلى ذلك التشاكل؛ وتظهره الهندسة الصوتية المتحققة من خلال تكرار الحروف؛ كالحاء في (افتحي – الرحيب) متضمنا معنى الحب والحنان والرحمة، وتكرار القاف في (قبل – عانقيني) مع ما فيها من معاني العمق والتلاحم، ثم تظهر الرغبة الملحة في التماهي من خلال تكرار حرف الغين في (أغيب – أغرق)، ثم الهمزة واللام تكررا في بداية ونهاية (أظلّ – أنهل) موحية بالاستمرارية والامتداد، وغيرها من الحروف المتكررة مع وجود القرائن المرجحة لتوجهها إلى المعنى. يضاف إلى ذلك تكرار تركيب كامل في مطلع الأسطر الشعرية (قد جئت)، فيأتي التركيب متمماً للمعنى ومظهراً تفاعل الزمان بالمكان من خلال الصيغة الفعلية حيث اشتملت الأسطر على عشرة أفعال، تساوى فيها الزمن الماضي، والآتي بفعلين لكل منهما، بينما كانت الغلبة للحاضر–إذ اختصّ بستة أفعال – وهو الزمن المعتمد لدى الشاعرة، فهي تؤمن باللحظة التي تحياها. ويمتد دعم البنية التركيبية للبنية الإفرادية فتبدأ السطرين الأول والثاني بجملة فعلية ترسم من خلالهما الحركة والاندفاع نحو المكان، بينما يبدأ السطر الثالث بجملة اسمية، رغبة من الذات في الثبات على حال العبّ حتى ترتوي، وجاء السطر الأخير مبدوءا بظرف المكان (هنا) متبوعا بشبه الجملة (بحضنك) في إشارة إلى وصولها لحضن المروج، وتحقق غايتها، وتبلغ نشوتها في غياب صوفي تفرّغ من خلاله شحنات انفعالية كامنة في داخلها لتشعر بعدها براحة نفسية وجسمية حُرمتهما داخل بيتها، فتأتي بأفعال ثلاثة متتابعة أهملت فيها حرف العطف للتعبير عن التدفق والرغبة الجامحة لديها (استريح – أغيب – أغرق). أخيرا تأتي القافية لتضع النقاط الأخيرة في حركة الدلالة فتختتم الأبيات

بحرف النون مسبوقا بأحد حروف المد، مما يمنح المعنى دلالة على امتداد السعادة والاغتباط بتحقق رغبتها.

* تتواصل علاقة الشاعرة الإيجابية بالمكان (الطبيعة) فهي الموطن الذي تتحقق بظله الأحلام، فتلجأ إليه هاربة من الواقع لتحتضن من خلاله الخيال.. تقول:

هنا، هنا، في ظل زيتونتي　　في ضفة الوادي بسفح الجبل
أصغي إلى الكون ولمّا تزل　　آياته تـــروي حـــديث الأزل
هنا يهيم القلب في عالم　　تخلقـــه أحلامـــي المبهمة
لأفقه في ناظري روعة　　وللرؤى في مسمعي هينمة[1]

يبرز الضغط على المكان بروزا قويا منذ السطر الأول، عبر ظاهرة أسلوبية تكـــررت كثيرا لدى الشاعرة، وهي تكرار ظرف المكان (هنا)، تتوحد بعدها الذات بالموضوع (زيتونتي) مجذّرة عمق العلاقة بينهما؛ وقد رسمت خريطة لطبوغرافيا المكان الذي يمتعها الجلـــوس فـــي ظلاله، فتحدد موقع الزيتونة في ضفة الوادي، بسفح الجبل لتكوّن الذات معهما ثالوث الحـــسن: الماء والخضرة والوجه الحسن، وهي بذلك تنقل إحساس الراحة والسكينة من ذاتها إلى المتلقي، ومع هذه الحميمية المسيطرة تدخل في مرحلة الحلم، فيهيئ لها بتمـــازج هـــارموني أن تنـــتج الروعة والجمال. إذا ما نظرنا إلى حركة الأفعال ودلالتها نجد الشاعرة تختار أفعالا بعينهـــا، تدفع باتجاه تحريك الدلالة بشكل مضطرّد، أدى إلى تحفيز حاستي البصر والسمع مثل (أصغي – لمّا تزل – تروي) دعمّت بالأسماء (ناظري – مسمعي) مما جعل الدلالة ممتدة من الـــسطر الثاني حتى الرابع.

بالعودة إلى الصياغة مرة أخرى نجد السطر الأول يضم وصفا للمكان، وإذا ما اتجهنا رأســيا نجد السطرين التاليين يشرحان التفاعل بين الذات والمكان، وما أن نصل للسطر الرابـــع حتـــى نجدها تجمل أثر الموقع على الذات، مضيفة إلى المعنى هندسة صوتية مـــن خـــلال التـــشاكل اللفظي على مستوى السطر الشعري، فشطراه متساويان:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، أوهام في الزيتون: 18 -19.

لأفقـــه	**للرؤى**
في ناظري	**في مسمعي**
روعـــة	**هينمة**

فتختتم الأبيات بشطرين متوازيين في مكوناتهما التركيبية، محققة جرسا موسيقيا متوازيا يعتمد التوازي رأسيا وأفقيا في تشاكل تركيبي ودلالي يتضح في:

في ظل زيتونتي – في ضفة الوادي – بسفح الجبل، " ومغزى التشاكل التركيبي هو دلالتـه على التكرار والإلحاح والدوران حيث الفعل النحوي "[1]

* وبالرغم من هذه الحميمية للمكان، فإن للشاعرة علاقة سلبية مع المكان (الدار) تقول:

فها أنا بالدار، ماذا ؟ فراغ يمدّ ووحشة صمت كئيبْ
وقفل ثقيل، يعض على الباب كالوحش، أبكم لا يستجيب
تمثّـــل لي قــــدرا راصــــدا يحدجني بجمــود رهيب
تراجعت، أين أنا ؟ أين أنت ؟ واحيرتي في المكان الغريب [2]

تصف الشاعرة حالها التي تحيا في الدار، فتنتقل بنا من الطبيعة بجمالهـا وانطلاقهـا إلـى مواجهة الدار بقيودها وجمودها.

تبدأ الأسطر بـ(ها أنا) تنبيه للأنا التي تمنح موقع الصدارة لتكون محور الحديث، وكل مـا يليها يتعلق بها، فتقدم الصياغة موقفا دراميا مأساويا تعانيه الذات من الموضوع (الدار)، وتقف منه موقفا سلبيا تخيرت له دوالا بعينها تدفع الدلالة باتجاه تعزيز علاقة التفكك والتناقض القائمة بين الذات والموضوع، وتشحنها بعداء أفرزته الدوال في وصف الدار بـــ(فــراغ، وحــشة، صمت، كئيب، قفل، ثقيل، يعض، كالوحش، أبكم، لا يستجيب، قدرا راصدا، يحدجني، جمــود، رهيب، غريب) هذا العداء وهذه العلاقة السلبية أوجدتهما منظومة العادات والتقاليد الجاثمة فوق صدور النساء والتي يصعب التفاهم معها فهو (أبكم لا يستجيب) ومع ذلك فهي تؤمن بأنه قدرها

[1] تحليل الخطاب الشعري– استراتيجية التناص، د. محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء، ط2، 1986م :69.
[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، قصة موعد: 73.

الذي لا مفر منه، يوضح ذلك الإلحاح على الذات في (تمثل لي – يحدجني) بما يفيد إحساس الذات بالعجز، فتندفع عكسيا لإثبات ذاتها، إلا أن صورة العجز تتملكها، فهي أمام القدر العنيد وجها لوجه، فتصور الدار من الداخل والخارج:

أ- في الداخل فراغ يمد ووحشة - صمت كئيب.

ب- في الخارج قفل ثقيل يعض على الباب كالوحش أبكم لا يستجيب.

جـ- الداخل والخارج يشكلان قدرا راصدا يحدجني بجمود رهيب.

تتحرك الصياغة بعدها رأسيا لتعلن مع السطر الرابع عن موقف اتخذته الذات؛ وهو التراجع بعد أن أدركت أن المواجهة لا تفيد في مثل هذه المعركة غير المتكافئة، وإذا علمنا أن النكوص إلى داخل النفس يترجم داخليا لبغض شديد، ندرك مدى سلبية العلاقة بين فدوى وهذه الدار التي تقول عنها: " كلما مررت قرب البيت القديم أشحت بوجهي عنه، وكرهت النظر إليه"[1].

ويلعب التركيب البلاغي دورا في توجيه الدلالة، فيرسم المجاز في الأسطر الثلاثة الأولى صورة كاريكاتورية تساند الدلالة في تقبيح صورة الدار؛ حيث رسمت للدار الصورة السابقة الذكر من الداخل والخارج.

بالعودة إلى الصياغة نجد الشاعرة تخترق الجمل التقريرية باستفهام مُنزاح عن دلالته لتعكس نفسية كئيبة ومحبطة، يسيطر عليها صمت كئيب.

وفي السطر الأخير يدخل " الأنت " في شراكة مع " الأنا " لكن هذه الشراكة سلبية؛ فإن كانت هي غائبة مجازا بفعل التهميش الذي تتعرض له، فهو غائب فعلا بسبب القيود التي تمنع مجيئه، فيتحول المكان الذي ألفته– في مفارقة غريبة – من سكن وسكينة، إلى حيرة وغربة، لا يربطها به أي عاطفة.

وتأتي البنية الإيقاعية تتعاضد مع البنية التركيبية، والبلاغية، والدلالية فتختار الشاعرة لأسطرها الشعرية قافية (يب) التي تحمل صوت النحيب والبكاء لتعزز موقف الذات السلبي من المكان.

---

[1] رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان: 73.

- **العــلاقة الوطنيـــة**

يمثل المكان لدى الشاعرة الوطن بأكمله، فيافا جزء من الوطن إلا أنها حين تذكرها تجعلها كناية عن الوطن تقول:

على أبواب يافا يا أحبائي __ وفي فوضى حطام الدور.
بين الردمِ والشـــــوكِ __ وقفتُ وقُلتُ للعينين: يا عينين
قفا نبكِ __ على أطلالِ مَنْ رحلوا وفاتوها
تنادي مَنْ بناها الدار وتنعي مَنْ بناها الدار [1]

يبدأ السطر الشعري بحرف الجر (على) الذي يحمل معنى الظرفية، كي يـــصبح الموضـــوع (أبواب يافا) مكاناً يلتقي عنده الأحباب، ويكون المحور الذي تدور حوله الأفعال، فيأخذ المكان دور البطل.

تعود الشاعرة إلى يافا، إلا أن عودتها سلبية، فيافا لا تزال ترزح تحت نير الاحـــتلال، وقــد تغيرت معالمها، فما أن تقف ببابها حتى يطالعها الحطام والردم والشوك، فترجع من خلال هذا المشهد للمسلسل المأساوي الذي تعرض له الشعب خلال حرب 1948م، وما ترتب عليـــه مـــن رحيل عن الديار، فيمتلئ قلبها مرارة وأسى، وتستحضر من عمق الموروث العربي شخـــصية الشاعر الجاهلي امرئ القيس، ووقفته الطللية، في قوله:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

ففي وقفة طللية معاصرة تتناص الشاعرة مع امرئ القيس ولكن:

– امرؤ القيس يطلب من رفيقيه أن يبكيا معه على أطلال المحبوبة، وفدوى تستبدل العينـــين بالرفيقين، فتطلب منهما إسعافها بالبكاء على أطلال من رحلوا.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لن أبكي: 394.

أصحاب امرئ القيس رحلوا برغبتهم، بحثا عن الماء والكلأ، بينما أصحاب فدوى، أُخرجوا قهرا، مما يضاعف المأساة، ويُعظمّ الألم، فتنادي مَنْ بناها الدار، وحين لا يسمعوا النداء تنعاهم.

ويلحّ المكان على الشاعرة، فارضا نفسه على قلبها ووجدانها، فتجسد هذا الإلحاح من خلال الصيغة الظرفية التي تكررت في الأسطر الثلاثة الأولى (على أبواب، في فوضى – بين الردم).
تلعب الصيغة الفعلية دورا في تحريك الدلالة من الزمن الماضي (وقفت – قلت – رحلوا – فاتوها – بناها – بناها) إلى الزمن الحاضر (نبك، تنادي، تنعى) وتتزاحم المتعلقات داخل الصياغة لتفصل شبه الجملة في السطر الأول (على أبواب يافا) عن الفعل والفاعل متمم الجملة (وقفت) في السطر الرابع، مما يترجم صدمتها الفعلية وحزنها الشديد لما تشاهد من فوضى وحطام وردم وشوك. وفي ظاهرة أثيرة لدى الشاعرة تلجأ إلى التشاكل التركيبي كوسيلة لتعميق الدلالة كما في:

تنادي من بناها الدار	**التركيب**
تنعى من بناها الدار	**التركيب**

* وللمكان في نفس الشاعرة قدسية، فالدار البطلة شهيدة، تواجه المحتل بصبر وشموخ، حتى إن سقطت، فقد سبق السقوط ارتفاع. تقول:

ساعة وارتفعت ثم هوت ___ غرفُ الدار الشهيدة
وانحنى فيها ركام الحجرات
يحضن الأحلام والدفء الذي كان – ويطوي
في ثناياه حصاد العمر، ذكرى سنوات
عمرت بالكدح، بالإصرار، بالدمع – بضحكات سعيدة [1]

يبدأ السطر الشعري بدال (ساعة) فيلتقي الزمان المرّ، بالمكان الحزين، وتمنح الزمن الصدارة كيما تبرز قصر المدّة الممنوحة لإخلاء المنزل قبل نسفه، وعدم كفايته لإخلاء الدار، وتسلّط الضوء على قِصَر الساعة الممنوحة إذا ما قيست بعمر الدار، ومكانتها وذكرياتها.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، حمزة:420.

يسعى العدو لتركيع الإنسان، وتدمير البنيان، لذا عمد إلى نسف الدار، والشاعرة تصور عملية النسف، في مشهد حي، فصورتها وهي ترتفع، وإن كان الارتفاع يحمل معنى السمو والعلو، إلا أنه في هذه الحالة يُتبع الارتفاع بالدمار، الذي يؤكده الفعل هوت في مفارقة واضـــحة لتــصبح الدار شهيدة كما الإنسان.

وفي حركة ثانية يتحرك المكان رأسيا ليمتد عبر الأسطر الشعرية راســما قــصة الماضـــي السعيد، إذ تأخذ الشاعرة من حادثة نسف الدار نقطة الانطـــلاق للماضـــي كوســيلة لتــداعي الذكريات، والذكرى علامة على البعد والنوى، فحادثة هدم الدار أخرجتها من حيّــز الحاضـــر المعيش إلى الماضي الذي كان، لتطوي في ثناياها حصاد العمر. تسلّط الشاعرة الضوء علـــى كلمتي يطوي /سنوات، فتفرد لكلّ منهما سطرا شعريا، فحصاد العمر يحتاج لزمن ومساحة كي يطوى، كما إن سنوات العمر تحتاجهما.

وإذا انتقلنا إلى السطر الثامن فإننا نصل إلى تكامل حـــدود الـــصورة المؤلمـــة التـــي أرادت الشاعرة إخراجها، فلم تكن الدار فضل مال، لقد أسسها أهلهـــا بـــالعرق والجهـــد، بالإصـــرار والمعاناة التي تتوجها الضحكات السعيدة، فهي جميلة لأنها أقيمت في زمـــن الحريـــة، وقبـــل الاحتلال، الذي بدّل المكان من حال إلى حال.

جاءت الأسطر على شكل دفقات شعورية مكثفة، تتمحور دلالتها حول بؤرة دلالية واحدة هي نسف الدار وتحويلها إلى شهيدة، تقف الذات أمامها موقفاً حيادياً، فتؤدي دور الراوية للحـــدث، تاركة الدوال من أفعال وأسماء تتعاضد مع الحروف في إبراز التعاطف مع الدار، فالدوال فـــي مجملها تعبّر عن مكان مضطهد، تعرّض لألوان من القهر مثل: ارتفعت– هـــوت – شـــهيدة – انحنى – ركام – يطوي – حصاد – كدح – إصرار – دمع. تتعاضد معها الصيغة الفعلية حيث ورد في الأسطر ستة أفعال؛ أربعة منها في الزمن الماضي لأن الدار أصبحت أثرا بعد عـــين، وأصبحت صفة التحول مع الفعلين المضارعين هي البارزة على سطح الصياغة، فالدار بكل ما يميزها من حيوية وذكريات تتحول إلى شهيدة. يأتي تكرار حرف الراء عشر مرات، والحـــاء سبع مرات مساعدا في شحن الصياغة بطاقة تعبيرية؛ إذ يحملان معاني تكرار الحنين وتـــردد التعاطف مع الموضوع (الدار الشهيدة) تتضاف إليها جموع التأنيـــث: حجـــرات – ســـنوات – ضحكات، وجمع التكسير بدلالة المؤنث (أحلام) لتستحوذ على تعاطف المتلقي وتفاعله معها.

على مستوى البنية التركيبية يسهم التشاكل بين: عمرت بالكـــدح – بالإصـــرار – بالـــدمع – بضحكات سعيدة، مع ما يفيده مـــن تكـــرار للوظيفة الفعلية، في تحريك الدلالة نحو المكان

الذي هو المحور، يضاف إليها إهمال حروف العطف لتفيد التتابع والمصاحبة، بين الكدح والإصرار، والدمع والضحكات، والأصل أنها جميعا معطوفة على الفعل (عمرت).

- **علاقة احتضان واحتواء**

ويستدعي المكان أزمنة وأماكن أخرى، يرى ميشال بوتور " **أن استدعاء المكان الآخر لا يحدث إلا عندما يكون المرء غير راغب في المكان الحقيقي، واستحضار المكان الجديد من الشعور يأتي نتيجة الإحساس بالضجر من المكان الذي فيه المرء**"[(1)] فنجد الشاعرة تستدعي أمكنة وأزمنة لها عمق في ذاكرتها الجمعية لأن " **مسألة استرجاع الذكريات قد تتنور أيضا حين نولي مزيدا من الاهتمام باللحظة حيث تتحدّد الذكريات فعلا وواقعا. عندئذٍ سنرى دور تناسق الحوادث الجديدة، الترشيد العقلي شبه الآني للأحداث المتصلة في ذكرى معقدّة** "[(2)] تقول:

هنا كان سوق النخاسة، باعوا هنا ــــ والدّي وأهلي
فقد جاء وقت سمعنا الذي منع
الرق والبيع نادى على الحرّ : مَنْ ــــ يشتري !
وهذي أنا اليوم جزء من الصفقة ــــ الرابحة
أمارس حمل الخطيئة؛ معصيتي أنني
غرسة أطلعتها جبال فلسطين .. مَنْ مات أمس استراح ؛[(3)]

في مشهد حيّ تعرض الشاعرة لأحداث من خلال تلاحم الزمان مع المكان؛ فالمكان الحالي شارع إكسفورد بلندن، والزمن الحالي ما بين الضوء الأحمر والأخضر من إشارة المرور.
يستدعي الزمن الحالي؛ زمن الاحتلال الإسرائيلي للوطن، يستدعي الزمن الأبعد تاريخيا، الزمن الذي منح فيه بلفور أرضنا التي لا يملكها للعدو الذي لا يستحقها، من خلال ما يسمى بوعد بلفور 1917م وبداية المأساة الفلسطينية.

---

(1) انظر بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، بيروت، ط1، 1971م :41.
(2) جدلية الزمن، باشلار :62.
(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في المدينة الهرمة:446 ، 447.

يبدأ السطر الشعري بظرف المكان (هنا)، فتلفت الانتباه إلى مكان لعب دورا مؤلما في صنع تاريخ شعبنا، ولأهمية هذا الدور (سلبيا) تنهي السطر بما بدأت به (هنا) تأكيدا علـــى أن هـــذا المكان هو المسئول الأول عمّا كان ولا زال. والبيع حين يطال والديها، يطالها حتما بالوراثة، وبيع أهلها يشمل كل أبناء الوطن، وفي مفارقة ساخرة يحملها السطر الثالث، تُظهر الظلم الذي تعرض له الشعب، ففي الوقت الذي ألغت قوانين حقوق الإنسان الرق والعبودية، يُعلَن عن بيع الأحرار في زمن المتناقضات. وهنا تتناص الشاعرة مع معلمها وقدوتها؛ شقيقها إبراهيم فـــي الثلاثاء الحمراء، التي تحدث بها عن ثورة البراق، وإعدام الأحرار جمجوم وحجازي والزيـــر حيث يقول:

وسمعت مَنْ منع الرقيق وبيعه نادى على الأحرار: يا مَنْ يشتري !

وتفرد الشاعرة للفعل يشتري سطرا شعريا لتسليط الضوء على هذه المفارقـــة، لتـــصل مـــع السطر السادس في إشارة مسلطة على الذات بـــ(هذي أنا) في محاولة لإظهار الغُـــبن الواقـــع عليها، حتى باتت جزءا من صفقة لا ناقة لها فيها ولا جمل، تعمد الشاعرة لإفراد دال (رابحة) في سطر شعري لتقابل دال (يشتري) فيختص المتعاقدون بالربح، بينما نصيب الذات الفرديـــة والوطنية هو الذل والخسارة إذ تصل وبتسلسل منطقي إلى نتائج هذه الصفقة مع السطر الثامن، فكما لم تُستشر في السابق حين جعلوها جزءا من الصفقة، فكانت (مفعولا به) تنتقل اليوم ودون إرادتها إلى فاعل؛ إذ تحتّم عليها أن تمارس حمل الخطيئة، وهنا تخلق تشاكلا في المعنى، فهي لا تمارسها بمحض إرادتها وإنما هي مجبرة، تأتيها الجبرية من الأعلى كنتيجـــة مـــن نتـــائج الصفقة، فهي تُعذب دون ذنب اقترفته، بل تُعذب بفضيلة أنها غرسة تنبت على ســـفوح جبـــال فلسطين، والغرسة توحي بالتجذر في المكان، والجبال بما تحمله من شمم وإبـــاء تتبـــع بـــنقط مطبعية تشحن الدلالة بمعان إضافية، وتسمح للمتلقي بإضافة ما يريد.

هذا المكان الذي تقفه الشاعرة وقد جمع لها الكثير من الذكريات الأليمة، يتسبب لهـــا بحالـــة نفسية سيئة تجعلها تغبط من مات بالأمس، قبل (وعد بلفور) لأنه استراح من الـــذل والهـــوان، واستراح من وزر حمل الخطيئة، وهي تعبير عن الواقع المعيش، فحين يصبح الموت راحـــة، لابد أن تكون الحياة أسوأ من أن تُعاش.

وتأتي الصيغة الفعلية لدعم الدلالة على مـــا أورثنا هذا المكان من مآسٍ جسام كانت في

الماضي، لذا بلغت الأفعال الماضية تسعة، يمتد أثرها للحاضر، لأن عملية البيع السياسي لا زالت قائمة كما لا زلنا نمارس حمل الخطيئة التي لم نرتكبها. بالتوجه إلى ما قبل السطر الأول نجد أن الشاعرة اختارت للقصيدة عنواناً (في المدينة الهرمة)، ولأن العنوان سمة العمل الأدبي، تقوم الشاعرة بتدمير جماليات المكان لذا يفهم المتلقي منذ البداية أن المكان الذي تقف فيه الذات الآن، لا يشكل عندها أي ذكرى جميلة أو سعيدة، فهي هرمة تقدم معاناتنا معها فتمثل إكسفورد المكان كتجربة للمعاناة، فهو المكان القادر على إثارة ذكرى تلك المعاناة عند الفلسطيني.

من خلال ما سبق نصل إلى أن علاقة الشاعرة بالمكان تنقسم إلى:

علاقة عاطفية.

علاقة وطنية .

علاقة احتضان واستدعاء لأزمنة وأمكنة وأحداثٍ مختلفة لتظل علاقتها بالمكان شاملة وحميمة.

- **محور الصمت**

يمثل الصمت ميراثا ضخما خلّفه اغتراب الشاعرة، وصبغ حياتها به فظهر في معجمها الشعري مميزاً بنسبة،فلا يقتصر وجوده على ما أنتجته عملية الإحصاء العددي لدواله، لهذا تبدو عملية الإحصاء في محور الصمت مبتورة الدلالة، إذ لا تشكل دوال الصمت عددا يتناسب والحضور الواسع له؛ حيث ألقى بظلاله على دوال وحركات المعجم الشعري، حتى كادت أن تحول الأصوات لصمت.

تبدو هيمنة الصمت في خطاب الشاعرة واضحة، لقد ضربت على نفسها سياجا من الصمت، حتى أصبح كلامها صمتا، وصراخها صمتا.

ومن دوال الصمت التي وردت في معجمها الشعري: سكون –هدأة – خشوع – سكون – ظلّ– شرود– أبكم– أصمّ، وغيرها.

بلغ تردد هذه الدوال (261) دالا وكانت الغلبة فيها لدال (ظلّ) والذي رأينا أن نجمعه مع دوال المحور لما يحمله الظلّ من دلالات صامتة، وقد بلغ تردده (133) مرة بنسبة 51% من مجموع دوال المحور، يليه دال (صمت) وتردد (88) مرة بنسبة 33.8% من مجموع دوال المحور تقريبا.

والصمت الذي تميل إليه الشاعرة أكثر من الكلام، يشكلّ اللغة المفضلة لديها حتى إن عشقت صوتا تريده صوتا دافئ الغنّة منغوم الصدّى، وحين تتحدث هي يكون صدى حـديثها همسـا، فبات الصمت لغتها المفضلة، وهو الأمل ولغة العاشقين وفي ذلك تقول:

واستفاضت في حديث عاشق عيناهما
لغة صامتة تفهمها روحاهما
فترة، ثم طواها في جناحيه وأدناها إليه
استكانت نفسها في راحة بين يديه [1]

هنا تجعل الشاعرة من الصمت لغة تتميز بغناها دلاليا، مما يؤهلها لأن تكون لغة للعاشـقين، فتبدأ السطر الشعري بالفعل المقرون بالسين (استفاضت) مانحة إياه امتدادا وتواصلا في الفعـل يتناسب والدفقات الشعورية التي تشحن بها كلمات العاشقين. وتتوحد بعدها الذات مـع الآخـر الـ(هو) عبر الفاعل ضمير المثنى في (عيناهما) وقد فصلته عن فعله بشبه الجملة من الجـار والمجرور (في حديث عاشق) التي أضفت على الموضوع أهمية وحميمية قبل أن تعلن عنه في السطر الثاني في مفارقة واضحة بوصفها بـ(لغة صامتة)، إذ الأصل فـي اللغـة أن تكـون محكية، بيد أنها هنا صامتة تفهمها الأرواح بعيدا عن الواقع المحسوس الذي يعمل في المنطوق به، لا في المسكوت عنه.

ثم يبدأ السطر الثالث بدال زمني وهو (فترة) يتلوه حرف العطف (ثم) الذي يفيـد التراخـي، ليدعما فعل الاستفاضة في امتداد الحديث، تتحرك الدلالة بعدها من القول الصامت إلى الفعـل الصامت، من خلال الفعلين (طواها– أدناها) متبعة الأول بشبه الجملة المبدوء بحـرف الجـر (في) الذي يحمل معنى الظرفية والانغماس، مما يدل على الاحتواء الكامـل، ومتبعـة الثـاني بـ(إليه) لتأكيد الاحتواء.

وفي خاصية أسلوبية تتكرر لدى الشاعرة؛ تختتم الأسطر بنتيجة تتمثل في أنها جعلـت مـن نتائج اللغة الصامتة والأفعال الصامتة الاستكانة والهدوء في محيط يديه، وكأنها وصـلت إلـى المحطة الأخيرة التي أرادا الوصول إليها.

بالنظر للصيغة الفعلية نجد الشاعرة توظف خمسة أفعال أربعة منها فـي الـزمن الماضـي، والخامس (تفهمها) يحمل معنى الزمن المضارع، ليفيد استمرارية الفهم حتى بعد انتهاء الحديث،

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، هو وهي:223.

وذلك رغبة منها في خلق جسرٍ للتواصل يربط الماضي بالحاضر، فتحيا الأنا من خلاله حالة الانتشاء بسعادة اللقاء.

وإذا ما نظرنا إلى الصياغة نجد الأنا متحدة مع الــ(هو) أربع مرات من خــلال (عيناهمــا- روحاهما- طواها- أدناها) بينما تنفرد الذات في استكانة النفس، أما الــ(هو) فينفرد في ثلاثــة مواضع (جناحيه- إليه- يديه) ليتعادل توحدهما مع تفردهما، وإن كانت الغلبة في التفرد للآخر.

بتتبع حركة الأفعال نجد فعلين صادرين عن التوحد (استفاضت- تفهمها) وفعلا واحدا صادرا عن الذات (استكانت) وفعلين صادرين عن الــ(هو) (طواها- أدناها) مما يدلل على غلبة الفعل الصادر عن الآخر مقابل قلة الأفعال الصادرة عنها، كتطبيق عملي ونتيجة من نتائج الــصمت الذي رسم لنفسه لغة عناصرها الحركة والإيقاع، مما جعل الصمت لغة فاهمة ومؤثرة، تغنــي عن القول، ويلعب الإيقاع الداخلي دورا في رسم هذه اللوحة، وقد تحقق هذا الإيقاع من خــلال توافق الفواصل في (جناحيه- أدناها إليه- بين يديه).

وحين يصعب الحديث بين العاشقين يكون الصمت اللغة الأيسر فتقول:

والكلمة الخرساء خلف صمتنا
نشدّها إلى قلوبنا ولا نقولها
تبقى تشع في عيوننا بلا انتهاء
كنجمة عظيمة البهاء. [1]

هذه اللغة بعظمتها وبلاغتها قد تعجز عن التعبير والانطلاق، ليظل الصمت ســيد الموقــف، تشرح الشاعرة ذلك في أسلوب تقريري فتبدأ السطر الشعري بــ(الكلمة الخرساء) وقد منحتهــا الصدارة لأنها البؤرة التي تدور حولها الصياغة، فالكلمة الخرساء غير المنطوقة تقبــع خلــف حدود الصمت، ونشدّها إلى قلوبنا، ولا نقولها، وتبقى تشع في عيوننا، وتتوحد الأنا مع الــ(هو) منذ السطر الأول ليصبح هدفهما واحدا، وهو جذب الكلمة التي بدت -مع فصاحتها - خرســاء ليتجلى الصمت على هذا الموقف ويصبح اللغة الأقوى، بينما تبث الكلمات بريقها من بعيد وتبقى أبدية الضياء بعيدة كنجمة في السماء، مما يشير إلى استحالة الوصول إليها، تتحقق هذه الدلالــة عبر البنية الإفرادية التي تضم ثلاثة محاور هي: الأنا، والكلمة الخرساء، والــ(هو)، تفوقت فيها

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، عند مفترق الطرق:356.

الكلمة بلفظها وضميرها في الصياغة على (نا) إذ تكررت ست مرات مقابل خمس مرات للأنا والهو (نا) متحدين في تعبير عن أهمية الكلمة واهتمامها بها.

بالتوجه للصيغة الفعلية، نجد الأسطر تشتمل على أربعة أفعال وقعت في السطرين الثاني والثالث في حين سيطرت منطقة الأسماء على السطرين الأول والرابع اللذين خليا من الأفعال لإفادة التقرير، وتتحرك الأفعال من الإثبات للنفي عبر المقابلة بين نشدّها ولا نقولها مما يدعم الدلالة، ويوضح الجهد المبذول والنتيجة السلبية.

بالعودة للصياغة نلاحظ غياب الجمل الإنشائية عن مسرح اللغة أدى إلى شحن الأسطر بأحداث متنامية عبر الأفعال المضارعة يُساندها دال (بلا انتهاء) الذي يفيد امتداد الدلالة ويشكل الأبعاد الحقيقية للتجربة الشعرية.

ويرقص صمتها في إيقاع سحري النغمات فتقول:

رقصت أجراسُ الصمتْ ـــ حدثني إيقاع الصمت عن الغبطة
إذ تتنامى في أرض القلبْ ـــ حدثني عن فرح الأعياد، عن الدهشة
حدثني عن فوحانٍ باهر ـــ عن موتٍ حلوٍ وشهيٍّ في لحظة حبْ [1]

يبدأ السطر الشعري بالفعل الماضي (رقصت)، وفي مفارقة واضحة جعلت للصمت أجراسا ترقص، وتضع الشاعرة إجابات لأسئلة متوقعة، ما الصوت الذي تقرعه هذه الأجراس؟، أصاخب هو أم هادئ؟.

إنه صامت، وبالتالي فحديثه أيضا صامت، لكن ما محور الحديث؟ وما دلالاته؟

لقد حدّثها عن: الغبطة إذ تتنامى، وعن فرح الأعياد، والدهشة، وعن فوحان باهر، وعن موت حلو في لحظة حب، لقد تعددت الأخبار إلا أن محورها واحد، فلغة الصمت هي لغة الحب، وهي لغة الحديث عن الحب، لذا نجد تحرك دلالة الصمت من الرقص إلى الحديث وكلاهما صامت.

تكشف لنا الصياغة عن خمسة أسطر شعرية تبدأ بجملة فعلية، بينما السطر السادس يبدأ بشبه جملة وقد خلا من الأفعال، فمع الجملة الفعلية تتنامى الأحداث التي بدأت بالرقص فالحديث..الخ.

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، اترك لي شيئاً هذه المرة:513.

وتأتي المشتقات مع ما تحمله من معانٍ إضافية لتتكرر سبع مرات في ستة أسطر شعرية ساهمت في توجيه الدلالة نحو الزيادة والنمو.

وتتضافر البنى الإيقاعية مع البنى التركيبية في دعم الدلالة وتحريكها، فعلى مستوى الإيقاع الداخلي نجد التكرار المتباعد والمتقارب في جملة (حدثني) التي تكررت ثلاث مرات، مما أحدث موسيقى داخلية أسهمت في إضفاء جو السعادة الناتج عن حديث الصمت، ينضاف إلى ذلك الهندسة الصوتية في تكرار الحروف بين: فرح، فوحان، حلو، حبّ، حدثني؛ تتكرر الفاء والحاء في الكلمتين الأوليين، وتتكرر الحاء بمفردها في جميع الكلمات مع ما في الحاء من معانٍ رقيقة أفرزتها **خاصية هذا الصوت الرخو**[1].

بالعودة للصيغة الفعلية نجد الشاعرة تستخدم خمسة أفعال؛ أربعة منها في الزمن الماضي، لأنها تروي واقعة حدثت معها، بينما جعلت فعل (تتنامى) مضارعا يفيد استمرارية الغبطة وتناميها حتى مع انتهاء الحدث، ويمثل الصمت لديها أملا واعدا ترى من خلاله مستقبلا مشرقا فتقول:

الأرض القفر تلاشت– ألمح في الصمت خيال ضفاف
النخل على الشطّ الغافي ـــ تومئ لي أذرُعه الخضرُ
ألمح في الصمت خيال النهر جرى غيبيّ الأطياف
يتدفّق من عمق الأزلِ.[2]

(الأرض القفر تلاشت) جملة تقريرية جعلتها الشاعرة خبرا في دائرة الضوء، وسلطت الضوء من داخلها على دال (الأرض) الذي تقدم هو ونعته (القفر) على الفعل، في محاولة لشدٍّ انتباه المتلقي، واستفزازٍ لمشاعره، إذ أحدثت بتقديمهما حالة من الخوف والقلق، لكن ما إن يصل المتلقي لجملة (تلاشت) حتى يشعر بالارتياح، إضافة لسحر الأرض الآسر، وأهميتها يجعلانها تستحق أن تزاحم الفعل.

من البديهي أن الإنسان إذا افتقد أمرا على أرض الواقع يتجه لتحقيقه من خلال أحلامه، سواء في يقظته أم في منامه، ففي الوقت الذي ظن فيه الكثيرون أن الشعب استكان للاحتلال وتمترس

[1] الأصوات الرخوة هي التي تكون الإعاقة فيها جزئية يضيق فيها مجرى النفس" مما ينتج عنه احتكاك النفس بحوافه في أثناء مروره وإحداث نوع من الحفيف أو الصفير يصحب الصوت في أثناء نطقه" التثقيف في اللغة العربية، د. صادق أبو سليمان :35.

[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في الكون المسحور:155.

خلف سلبيته واستسلامه، حتى أصبحت الأرض قفراً ممن يحميها، تتجه الشاعرة في رؤية مستقبلية تلمحها من خلال ممارستها لفن الصمت، فتلمح صحوة وطنية تغزو صحراء الغفوة العربية، وترى بارقة أمل بتدفق نهر الكفاح الوطني، عبر الثوار، وقد رمزت لهم بالنخيل المتجذّر في الأرض، والصاعد في الفضاء، في حركة نمو دلالي يدفع بالوصول لبارقة أمل تضيء حُلكة ليل المُستَعمَر، وتؤكد تجذّره في الفعل والأرض معا، فالشط الغافي يصحو على حركة الأذرع النضالية التي ستحقق لشعبها الخير الوفير والمتدفق، وقد دعمت هذا التجذّر والتدفق بدالي (عمق – الأزل).

وتعتمد الأسطر على ظاهرة التقابل، سواء على المستوى الدلالي، أم على المستوى الإفرادي، فيظهر التقابل الدلالي بين الجملة الأولى في السطر الأول وكل ما يليها، فالجملة الأولى، تحمل معنى الفقد والضياع، بينما تحمل الجمل الأخرى معاني الحرية والخير الوفير.

أما التقابل الإفرادي فيتمثل في: قفر / النخل على الشط.

أخيرا نرى بروز الذات المتكلمة في الصياغة، تطل عبر ضمائر المتكلم المتصلة والمنفصلة، التي تعود إلى الأنا وقد تكررت ثلاث مرات، في محاولة لإثبات الوجود الفلسطيني من خلال الشاعرة، وقد دعمتها الهندسة الصوتية من خلال تكرار الدوال: ألمح– الصمت– خيال، التي تمثل الموضوع.

ولا يقف الصمت عند حدود اللغة والرقص؛ بل قد ينفجر[1]، وقد ينكسر أو يغرق هذا العالم بالموسيقى.[2].

هذا الصمت أحدث شرخا في علاقتها مع الآخر؛ سواء أكان إنسانا أم زمانا أم مكانا، فاشتد التنافر بين القطبين مما صعُب معه اجتذابهما حتى اليوم.

من العرض السابق يبدو لنا أن المحاور الدلالية عند فدوى تشكّل عقدا منتظم الحبّات، بحيث يُسلّم كل محور قياده للذي يليه، فالحب الذي شغل مساحة واسعة من خطابها الشعري، امتدّ ليشمل حبّ الوطن ونباتاته وأشجاره، هذا الحب جعلها تتألم لما حلّ به من نكبات واحتلال، فحزنت لموت أبطاله الذين أحبتهم، وأحبت شجاعتهم، وتألمت لما حلّ بأرضه، بسهولها وجبالها من خراب وضياع، مما أورثها اغترابا وصمتا صبغا حياتها بالحزن والكآبة.

---

[1] انظر الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، مرثية:535.

[2] انظر اللحن الأخير، فدوى طوقان، بعيداً جداً : 4.

ثانيا : الرمز في شعر فدوى

تهتم البلاغة الحديثة بتوظيف الرمز وإعماله في النصوص الأدبية باعتباره لونا من الصور المكثفة، فهو يحمل في إيحائه وتلميحاته كثيراً من القيم الجمالية، وقوة التأثير في نفس المتلقي وذهنه، والرمزية من الدراسات التي تتوجه إلى علاج الظاهرة الشعرية من خلال تمييز المذاهب والتيارات الأدبية، وهي الوليد الشرعي للحركة الرومانتيكية، لذا تعتبر"أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية، وقد بعثت في الشعر العالمي رعشة جديدة حين اعتبرته ضرباً من الإيحاء الباطني والعدوى العاطفية، وليس نقلاً للمشاعر والأفكار عن طريق الدلالة الوضعية المحدودة "[1]. وإن كان الرمز يبدأ من الواقع إلا أنه يتجاوزه ليصبح أكثر صفاءً وتجريداً وكثافة، ولا يقف عند حدود تحليل هذا الواقع لأن قيمته إيحائية وليست دلالية.

فالرمز محاولة لإشراك المتلقي في توكيد الفكرة التي يعرض لها المبدع رمزا، مما يخلق نوعا من الاتصال بين المبدع والمتلقي وتصبح الرموز الشعرية أكثر دلالة وغنىً من التعبير العادي والمباشر.

وحين يوظف الشاعر الرمز، إنما يريد من خلاله التعبير عن أحاسيسه وأفكاره، فيصدر عن وعي وقصد إذ لابد أن يرمز به المبدع إلى موضوع ما، مخفيا ما في نفسه، إما لإثارة المتلقي وإشراكه في كشف النقاب عما يرمز إليه، وإما رغبة في عدم الإفصاح خوفا من سلطان جائر، كما كان في رمزيات بيدبا – الفيلسوف الهندي – التي وظفها في رائعته (كليلة ودمنة) وفي الحالين فإن الرمز يكسب العمل الأدبي عمقا فنيّا ويشحن الألفاظ بمدلولات شعورية جديدة، إضافة لما يحملّه للفظ من دلالات لا يكتسبها اللفظ خارج النص، والشاعر الذي يرزح تحت وطأة واقع لابدّ له أن " يحتضنه في رمزيته، وينزله في ضميره، ويهبه من ثقافته وتجربته حتى يحلّ فيه ويتوحد معه، فالرمزية هي احتواء للواقع كلّه في الروع ومنحه البعد الروحي المبدع وحده بالنسبة لجماعة ذلك المذهب "[2].والرمز تجسيد لما يقبع في أعماق النفس مما لا يُتاح للغة العادية القدرة على الإحاطة به وشرح مكنوناته وخفاياه، لذا فإنه ينتج من امتزاج الذاتي بالموضوعي عبر الخيال، يقول الشاعر المتصوف وليم بليك " إن الصورة الكاملة التي

---

[1] الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د . محمد فتوح أحمد، دار المعارف – القاهرة، ط3، 1984 :5.

[2] في النقد الأدبي، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني – بيروت، 1967م :262.

يبدعُها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هي تنشأ في نفسه وتأتيه عن طريق الخيال"[1] فيوظفه بفنية واقتدار، فلا يعمد للغموض المبهم المستعصي علــى الفهــم، ولا للتــصريح، لأن الرمز الشفاف أكثر وقعا في النفس، والغموض المستحسن " ليس الإبهام المتعمد، بل إنه تلــك الغلالة الشفافة التي تتراءى الأشياء من قلبها، أو أنها مثل مياه الغدير عميقة وجلية "[2] والرمز الذي يكشف ويحجب في نفس الوقت يشكل " بنية تجمع بين الأطــراف المتقابلــة فــي وحــدة متوترة، يحتفظ فيها كلٌ من المتقابلين بخصائص وحالات وجوده "[3].

والرمز الأدبي تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصور الحسية التي تؤخــذ قالبــاً للرمز، ومستوى الحالات المعنوية التي ترمز إليها بهذه الصور الحسّية " [4] مع وجود علاقــة تربط المستويين، حيث تثار في ذهن المتلقي الحالات المعنوية التي ترمز إليها الصورة الحسية التي تحققت في النص، ويعتبر الرمز " بنية يتضام فيها الحسي والتخيلي والاســتبطاني، وأنــه بوصفه بنية استطيقية، يبدو ذا طبيعة ديالكتيكية، من حيث تركيبه ودلالاته "[5].

"تكمن القوة العظمى للحركة الرمزية في نجاحها في عزل جرثومة الأدب الافتراضــية، مهما كانت محدودة في مراحلها الأولى بميلها إلى معادلة هذا العزل بكامــل العمليــة الإبداعية "[6] وتكمن وظيفة الشعر الرمزي في " توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقي، وطريق ذلك الاعتماد على وسائل الإيحاء في الأصوات والتراكيب والصور والإيقاع"[7] وتأتي أهميــة توظيف الرمز الشعري من أن " أي شيء في حياتنا العملية لا يمكن أن يكــون لــه خاصــية شعرية، ما لم يوظفه الشاعر كمعادل موضوعي للإحساس والفكر اللذين يريد نقلهما إلى المتلقي "[8] على ألا يكون الرمز مقحماً في النص لمجرد استعراض الثقافة، فلا بد أن يرتبط بــالفكرة، ويمد نسيجه عبر حزمة من العلاقات المتداخلة، فالذي يكسب الرمز قيمة فنية هو دخولــه مــع غيره في نسيج متماسك مشحونا بمشاعر خاصة، ولابد للرمز أن يكون حيويا يوحي بــدلالات جابذة كثيرة، ولا يقتصر على المدلول النابذ، إذ لابد أن يكتسب مضامين جديدة ليخــرج مــن عاديته إلى قيم فنية يبلغها المتلقي البارع بحسب ما يكتنز من مخزون ثقافي، فيفطن إلى الرمز، ويحدد دلالاته حسب ثقافته فــ "للأشياء لغتها التي لا ينفذ إلى قراءتها إلا الملهمون القادرون

---

(1) كولردج، د.محمد مصطفى بدوي،ج1، دار المعارف بمصر– القاهرة، بدون، 1958م :80.

(2) في النقد الأدبي، إيليا حاوي :64.

(3) الرمز الشعري عند الصوفية، د .عاطف جودة نصر، دار الأندلس – بيروت، ط3 ، 1983م :118.

(4) الرمزوالرمزية، د.محمد فتوح أحمد :202.

(5) الرمز الشعري، د.عاطف جودة نصر :116.

(6) تشريح النقد، نورثرب فراي، ت .محيي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب، 1991م :119.

(7) الرمز والرمزية، د. محمد فتوح أحمد :10.

(8) نشوء وتطور الأدب العربي، رامز حوراني، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1 199[illegible]م :85.

على فض ما تنطوي عليه من رموز وشفرات "[1] وآية ذلك أن علـــى الـــشاعر ألا يـــستخدم الرموز المبتذلة، كثيرة التردد، وقد شاعت هذه الحالة بين كثير من الشعراء فما " أن يـــستخدم شاعر من الشعراء رمزا معينا بمدلول خاص ويُقيض لهذا الرمز قدر من التوفيق والنجاح حتى يتهافت الشعراء على الرمز يستخدمونه بنفس المدلول حتى يبتذلوه ويستنفذوا طاقته ويحولوه إلى رمز لغوي عادي "[2] لا يختلف مدلوله خارج النص عما هو عليه داخل النص.

ثم إن أهم ما في الرمز هو تراسل معطيات الحـــواس حيـــث تتجـــاوب العطـــور والألـــوان والأصوات على مستوى الصياغة فإذا بالحواس تتراسل وتتبادل وظائفها فالعين تسمع، والأذن تشم، واللسان يرى، فيسمع الشاعر الألوان ويرى الأماني والأحلام " ذلك أنّ البلاغة لا تكمـــن في سرد الفكرة، بل في ترجمتها إلى شكل معين، خاص، محدّد: فالبناء الكلي للعمل الفني يُمكّن الأديب من أن يُضمّن ما يريد أن يقول بدلا من أن يصرّح به"[3].

إضافة إلى أنه في الرمز تحدث المشاركة من المتلقي في الفكرة التي يعـــرض لهـــا المبـــدع بطريق الرمز، مما يخلق نوعا من الاتصال بين قطبي العمـــل (المتلقـــي والمبـــدع) فتـــصبح المرموزات واضحة بعد أن أصبح الرمز أكثر دلالة مما يغني النص ويثري دلالته وقد يخلـــط البعض بين الرمز والكناية، والرمز والعلاقة والصورة، ولكن هناك فروقاً تميز الرمز عن تلك الأنماط، فإن كان البعض يعتبر الرمز ضربا من ضروب الكناية، فالواقع يشير إلى أن الرمـــز أعلى مرتبة وأكثر استبطانا للواقع والحلول في الحقيقة " والكناية قد تدنو إلى الرمز لأنها تتخذ من الواقع مدلوله الخاص به، إلا أنها تقصر عن الرمز لأنها تتخير المعنـــى الواضـــح الجلـــي الموثوق بالواقع "[4].

" والفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو فـــي درجتـــه مـــن التركيب والتجريد، فالرمز وحدته الأولى صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء: سمة الرمز الجوهرية، والذي يعطيها معناهـــا الرمزي، إنما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة الجزء بالكل، أو

(1) الرمز الشعري، د.عاطف جودة نصر :63.
(2) عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، دار مرجان للطباعة، نشر مكتبة دار العلوم – القاهرة، ط1، 1978م :120.
(3) نشوء وتطور الأدب العربي، رامز حوراني :84.
(4) في النقد الأدبي، إيليا حاوي :62.

هي علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية مـن الإيقـاع والأسلوب معا "[1].

بالنظر للفرق بين الرمز والإشارة والصورة نجد أنه يختلف عنهما " في كونه واسطة بين اللامحدود والمحدّد، ومن ثم فإنه يحمل على كليهما، أما تعقّد الرمز، فإنه يرجع إلـى اسـتخدام كثرة من الصور المتصلة المتداخلة، وهي صور استعارية على نحو جوهري، وأدوات لبلـوغ الحقيقة "[2] إضافة لاتسام العلاقة بالوضوح والجلاء، في حين يبدو الرمـز غامـضا متلفحـا بشفافية.

" والرمز الشعري في نهاية الأمر، جماع لحظة تاريخية فريدة مستقلة بطابع زماني موسوم بالمفارقة، وهو من هذه الوجهة بنية مركبة على نحو استطيقي، كله توتر ومشاقة بين العـابر الموقوت والأبدي الدائم، بين المظهر الحسي المتغيّر الذي يكـون نـواة الـصورة الـشعرية، وماهيات الأشياء بوصفها أساسا للكينونة ولدوام ما هو واحد ولا متغير. إنه نسيج أو تركيـب استطيقي جامع بين الصورة والكينونة، صيرورة المظهر الحسي الذي يعبّر عنه بالنشاط التخيلي المتمثل في الصور والإشارات المجازية، وكينونة الأشياء بتسميتها على مـا هي عليه بالتوغل في لبابهـا وأساسها الأول "[3]. فـ " الرمزية اتجاه يغلب عليه سيطرة الخيال على كل ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أولية على ألوان المعاني العقلية والمشاعر العاطفية "[4].

وبتتبع الرمز عند فدوى طوقان نجد دواوينها الأولى لا تكاد تخلو منه، فقد ظفرت جميعها منذ الديوان الأول بعدد من الرموز – على خلاف ما ذكر شاكر النابلسي من أن دواوينها الـثلاث الأولى خلت من الرموز [5]– إلا أنها لم تكن بالكم الذي توفرت عليه الدواوين الخمسة الأخرى، وتتميز رموزها بالشفافية غير الموغلة في الغموض، وتتمحور هذه الرموز حـول مرمـوزات معينة هي : الوطن – الفدائي – العدو – والرمز الاجتماعي. إلا أننا نجد تكثيفا لرموز العـدو والاحتلال إذ بلغت أكثر من ثلثي إجمالي عدد الرموز الواردة في نصها الشعري ومنها:–

في خماسية العدو قصيدتان رامزتان أولاهما بعنوان الطاعون تقول فيها:–

---

[1] الرمز والرمزية، د.محمد فتوح أحمد :139.

[2] الرمز الشعري، د . عاطف جودة نصر :111.

[3] السابق :114.

[4] المدارس الأدبية ومذاهبها، د. يوسف عيد، دار الفكر اللبناني–بيروت، ط1، 1994م :212.

[5] انظر، فدوى طوقان والشعر الأردني المعاصر، شاكر النابلسي، الدار القومية للطباعة والنشر، مارس 1963م،الصفحات:96،85،34.

يـوم فشـا الطــاعــون في مــدينتــي
خــرجتُ للعــراءْ
مفتــوحـــةَ الصَّـدر إلـــى السمــاءْ
أهتــفُ مــن قــرارة الأحــزان بــالريــاحْ :
هبــي وســوقــي نحــونــا السحــاب يــا ريــاح
وأنــزلــي الأمطــارْ / تطهّر الهواء في مدينتي
وتغســل البيــوت والجبــال والأشجــار
هبــي وســوقــي نحــونــا السحــاب يــا ريــاح
ولتنــزل الأمطــار !
ولتنــزل الأمطــار !
ولتنــزل الأمطــار ![1]

نلمح رمزية القصيدة منذ العنوان وحتى النهاية، حيث ترمز للمحتل بالطاعون، فقرنت بين الرمز والمرموز إليه نتيجة خبرتها الخاصة، وقد استغلت الطاقة المعنوية التي يلحقها الطاعون – من ألم وتدمير للبشرية وعذاب وفتك – للدلالة على ما يعانيه شعبها المحتل. لقد أفرز الرمز لديها علاقة توافق بين الطاعون والعدو، لاشتمال كلّ منهما على وسائل التدمير النفسي والمعنوي، وأبشع صور الخراب، مما أنشأ المجاورة بين الرامز والمرموز إليه، فإذا نظرنا للطاعون رأينا المحتل، وإن رأينا المحتل وجدنا الطاعون، لكن لا بد من عمل لمواجهة هذا الطاعون فلم تجد وهي العزلاء إلا أن تخرج للعراء، وتدعو السماء فهي القادرة على تطهير الهواء من الطاعون، ولأنها لا تجد من ينقذها من سكان الأرض تلجأ لعناصر الطبيعة والتي بينها وبين الطاعون حالة من التوتر الرمزي، فالطاعون وباء لا يقضى عليه إلا بالتطهير، وحين أتت الشاعرة بالطاعون لم تأتِ به كرمز منبت الصلة، بل أتت برموز جزئية تنضوي تحته وتتكامل معه، لخلق دلالة المطر رمز الخير والتطهير، فأتت بمستلزمات مكافحته من الطبيعة بما يتساوق ومستلزمات مكافحة المحتل، فمن رياح وسحاب بما يحملان من التجهيز والإعداد للثورة، إلى نزول الأمطار رمز الثورة والنضال لتطهير الأرض من المحتل،

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الطاعون:372.

والشاعرة تشير بطرف خفي إلى أن الطاعون وهو مرض سريع الانتشار، مثله مثل المحتلّ قد يصل للدول العربية جميعا فتنبههم لذلك علهم يتنبهون.

نلاحظ أن رمز الطاعون لم يرد في أعمالها إلا مرّة واحدة مما جعله يحتفظ بدلالة واحدة هي العدو، وقد وضعته في إطار كلي للنص تتآزر في بنائه وسائل الأداء المختلفة من ألفاظ وصور وإيقاعات فغدا رمزاً كلياً.

والعدو الطاعون هو نفسه الطوفان حيث تقـــول:

يـــوم الإعصــــار الشيطــــانــــيُّ طغـــى وامتـــدّ
يــــوم الطـــوفـــان الأســـودْ
لفظَّتـــهُ ســـواحـــلُ همجيـــّة
للأرض الطِّيبـــة الخضـــراءْ
تتصــــادى بـــالبشــــرى الأنبـــاء : هـــوت الشجــــرة !
والجـــذع الطـــود تحطّـــم، لـــم تُبـــق الأنـــواء
بـــاقيـــةً تحيـــاهـــا الشجـــرة [1]

هنا تستخدم الشاعرة الرمز بفنية عالية على نحو يبرز قضية الصراع بين الطوفـــان رمز (المحتل) والشجرة الخضراء المثمرة رمز الأمة العربية. لقد جاء الطوفـــان مـــصحوبا بإعصار مما يزيد من قوة اندفاعه وما يترتب عليه من خطر، ولشدته جاء محملا بتراب وقتام فكان أسوداً علاوة على مجيئه من سواحل همجية، وفي صورة مشحونة بعمق المأساة تجعل هذا الطوفان المدمر والمحمل بالقاذورات والقادم من سواحل همجية وقد مجّته ولفظته بعيـــداً عنها جعلته الشاعرة مقابل الضحية (أرض طيبة خضراء) مما يدعو للشفقة، إلا أنّ وصـــف الأرض بالطيبة والخضرة أضفى عليها حسنا وجمالا وعطاءً مع قدرة علـــى مقاومـــة الـــشرّ المدمّر، فتنبت مرّة أخرى الشجرة فتقـــول:

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان الطوفان والشجرة:375.

ستقـــوم الشجـــرة

ستقـــوم الشجـــرة والأغصـــان –

ستنمـــو في الشمـــس وتخضـــرّ

وستـــورقُ ضحكـــاتُ الشجـــرة

في وجـــه الشّمـــسْ

وسيـــأتـــي الطيـــرْ

لابد سيـــأتـــي الطيـــرُ

سيـــأتـــي الطيـــرُ

سيـــأتـــي الطيـــرْ

هنا ترد على أقوالهم:

هـــوت الشجـــرة

ستقـــوم الشجـــرة

والجـــذع الطـــود تحطـــم

لـــم تبـــق – بـــاقيـــة

ستقـــوم الشجـــرة والأغصـــان[(1)].

وكما ذكرنا فإن الرمز يخترق الحجب اللغوية حيث إنه " في تعبيره عن الخصائص الفردية يتجاوز المعلوم إلى المجهول والواضح إلى المستسر، والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى تصوير ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يُرى "([2]) وكما تنمو النباتات بفعل عملية التمثيل الضوئي، كذلك الأمة ستقوى وتعيد صلابتها بفعل شمس الحق.

ويَرِد رمز الطوفان أكثر من مرّة في أعمال الشاعرة حيث تقول:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الطوفان والشجرة:376.

(2) الرمز والرمزية، د. محمد فتوح أحمد : 27.

الصبـــر يهـــاجر مـــن قلبـــي أيـــام السبـــت
إذ يهجـــم طوفـــان الخـــوذات على الأرصفـــة علـــى الإسفلـــت الجيـــش هنـــــا وهنـــــا
وهنـــاك يســـد بقلبـــي شريـــانه
يملـــؤنـــي ذلاً ومهـــانة
يطلـــع فـــي جســـدي شجـــر المقـــت
ومريئـــي يتصـــلب حتـــى المـــوت[1].

وهي وإن كشفت عن المرموز له حين قالت الجيش هنا ... إلا أنَّ الرمز ظل يحمل في ثناياه بلاغة وقدرة على التعبير عن إحساس الشاعرة وفكرها، وإن كان " جمال الرمز قائم – بلا ريب على عمقه وعلى عظمة الفكر فيه، ولكن الوضوح أيضاً شرط أساسي واجب الوجود، ملازم للإنتاج، ولو سلّمنا جدلا أن لا عمق بلا رمز، فلنسلم أيضا أن الرمز ينهار إذا فقد ميزة الوضوح، فالوضوح من أركان الفن، وعنصر ملازم لجماله"[2]

ومن رموز العدو أيضا (الأفاعي) وقد ورد في قولها:

صـــديقـــي الغـــريـــب
لـــو أن طـــريقـــي إليـــك كـــأمسِ
لـــو أن الأفـــاعـــي الهـــوالـــك ليســـتْ
تعـــربـــد فـــي كـــلِّ درب
وتحفـــر قبـــراً لأهلـــي وشعبـــي
وتـــزرع مـــوتـــاً ونـــار[3]

في الأسطر السابقة ترمز الشاعرة للعدو بالأفاعي، وهي حين تختار الأفاعي رمزا له فما ذلك إلا لتوفر أوجه الشبه بين الأفاعي – بخطرها وسرعة زحفها – وبين العدو وخطره

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، رسالة الى صديق:531.
(2) الرمزية والأدب العربي الحديث، أنطون كرم :14، وقد نقل المؤلف هذه الكلمات عن برونيتيير، والوضوح المطلوب فيها وضوح نسبي يضاد غموض التعبير وإغلاقه وانطفاء إيحائه، نقلاً عن الرمز والرمزية، د.محمد فتوح أحمد :45،46.
(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الى صديق غريب:373.

الزاحف، لذا جعلته من الأفاعي الهوالك التي لا تقترب من شخص وتتركه سليما لأن هدفها حفر القبور ونشر الموت، والشاعرة حين تجعل الموت والنار زرعاً، إنما تريد بيان استمرار خطره الذي ينمو ويشتعل مع نمو النبات.

وإمعانا في البؤس تجعل الصديق غريبا، ليس من أهلها أو من وطنها مما يترك في النفس جرحا وانكسارا.

ويرد رمز الأفعى في أكثر من موضع وفي جميعها المرموز إليه هو العدو [1]

ومما تجدر الإشارة إليه أن معظم رموز الشاعرة الرامزة للعدو تحمل معنى الامتداد والانتشار والزحف، فمن طوفان إلى طاعون، إلى أفاعٍ، إلى الليل الذي يعتبر أكثر الرموز التي وردت في نص الشاعرة وقد زاد عددها عن عشرين مرة.

تقول في واحدة من خماسية الفدائيين (من مفكرة سجين مجهول مكان السجن):

مــن الفجــاج يطفــح الظــلام عــابســا صمــوت
والليــل نــاصبٌ هنــا شــراعــه الكبيــر
لا زحــفُ ضــوءِ النجــمِ واجــدٌ طريقــهُ ولا
تســلُّل الشــروق
ليــلٌ بــلا شقــوق
يضيــعُ فيــه الصــوتُ والصــدى يمــوت[2]

هنا نجد القصيدة تتلفع ببردة الرمز منذ العنوان، فالسجين المجهول هو رمز لكل فلسطيني، سواء أكان يقبع خلف قضبان السجون القسرية الضيقة، أم يقيم على أرض الوطن في سجن كبير سجانه المحتل الذي رمزت له بـ (الليل ناصب شراعه الكبير)، فكما الليل يغطي الفجاج ويفرض ظلامه على كل من يدركه، فكذلك العدو ينتشر ويعربد في ساحات الوطن، وقد سدّ علينا كل أمل في تنسم ضياء فجر الحرية، بل إنه يخنق الصوت. وفي تراسل

---

(1) انظر الأعمال الكاملة الى الوجه الذي ضاع في التيه:410 ،وحمزة 419.

(2) السابق، اليهم وراء القضبان / من مفكرة سجين مجهول مكان السجن:478

معطيات الحواس تجعل (الصدى يموت) حيث يتحول المحسوس إلى ما يشبه الفكرة في لفظ ذي إشعاعٍ موحٍ وموسيقى تصويرية.

أما الرموز الأخرى التي ترمز للعدو فمنها أنه الرياح والموت، وهو الجراد والخفافيش، هـو الغيلان والذؤبان والكلاب، هو الكابوس واللعنة، وهو الوحش والتتر، والمطـر الأسـود، إنـه الشيطان الذي يمقته حتى الشيطان[1].

في مزج بين تاريخ الأدب العربي وبين الواقع الفلسطيني تكثّف الشاعرة في أسطر معـدودة سلسلة من الرموز التي تتدرج دلالتها إلى: **الوطن والمواطن والمحتل** فتقـول:

عنتـرة العبسـيُّ يُنـادي مـن خلـف السـور:
- يـا عبـل تـزوجك الغـربـاء وإنـي العـاشق !
- لا تـرفـع صـوتـك يـا عنتـر ويـلي ويـلي !
- أنـا ابـن العـمّ وعـرق العيـن [2].

توظف الشاعرة قصة الحب العذري بين عنترة وعبلة بكل أبعادها النفسية فتجعل عنترة رمزا للفلسطيني الغيور العاشق (لعبلة) الأرض والوطن، وقد أفسد علاقتهما ذالكم الغرباء، لقد ماثلت الشاعرة بين معاناة عنترة في حب ابنة عمه عبلة، ومعاناة الفلسطيني المحـروم مـن أرضه – بينما يرتع فيها الغرباء (المحتلون) – في لغة حوارية درامية أكسبت النص والتجربة الشعورية ثراءً دلاليا كبيرا وقد أتت بأسلوب التوكيد (وإني العاشق) إضافة للجملة الاسـمية (أنا ابن العم وعرق العين) كأدلة وقرائن تثبت أحقيته بها، ولكن ما من مجيب، تمامـا كمـا تعامل القضية الفلسطينية باللامبالاة بحقوقها رغم ما تتسلح به من أدلة، لكن في زمن قلبـت به الحقائق وأصبحت الضحية ظالمة، والقاتل مظلوما يظل ابن الوطن خارجا عنه ينظر إليـه من خلف الأسوار بينما المحتل يستوطنه ويرقد في رباه.

هكذا نجد في الرمزية عند فدوى تصبح الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات منهارة على ساحة النص.

---

[1] انظر الأعمال الكاملة، الصفحات (375، 380، 381، 386، 397، 412، 424، 438، 447، 459، 506، 542).

[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، كوابيس الليل والنهار:452.

في قصيدة" لن أبكي "والتي قالتها في احتفال أقيم لها من قبل شعراء المقاومة محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زيّاد عند زيارتها لمدينة يافا، في هذه القصيدة ترمز للشعب الفلسطيني – وقد تخطى أزمته، ونهض من كبوته، وعاد أقوى من قبل – ترمز له بالحصان فتقول:

أحبائي حصان الشعب جاوز –
كبوة الأمسِ
وهبّ الشهمُ منتفضاً وراء النهرْ
أصيخوا، ها حصان الشعب
يصهل واثق النهمة[1]

وتصل للتوحد مع حصان الشعب فتقول:

ولن ينداح في الميدان
فوق جباهنا التعبُ
ولن نرتاح، لن نرتاح
حتى نطرد الأشباح
والغربان والظلمة[2]

ترمز الشاعرة للعدو بالأشباح والغربان والظلمة، وإن كان كل منها على حدة مصدر خوف وإزعاج، فكيف بها وقد أتت بهم معاً، إضافة لاستخدام صيغة الجمع في الأشباح والغربان في إشارة إلى كثرة عدد المحتلين اليوم في يافا حيث أصبحوا أكثر من عدد سكانها الأصليين، مضيفة للصورة الكلية صور جزئية تثري الدلالة وتكثّفها، وهي تستمد صورها من البيئة، وإن كان "مفهوم الواقع بالنسبة للشاعر المعاصر قد أصبح أكثر رحابة وعمقا ، فلم يعد يقتصر على الظواهر المادية في الطبيعة، بل امتد إلى نطاق الظواهر النفسية غير المنظورة "[3] إلا أن امتياح الشاعرة لرموزها من الطبيعة لم يضعف دلالاتها الرامزة، ففي استخدامها لكل من (الحصان، الأشباح، الغربان، الظلمة) دعّم للنص بقوة إضافية، وإشارة إلى أن الرمز لدى الشاعرة اعتمد على تجاربها الشعورية، وما تمتلكه من مكتنزات ثقافية، مما ساعدها على تناول

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، لن أبكي:396، 397.
(2) السابق، نفسه:397.
(3) الرمز والرمزية، د. محمد فتوح أحمد :311.

الرمز بفنية واقتدار، فلم يعد الرمز شاهدا يوضع على قبر، بل هو حركة دائبة ترفض الجمود.

وكما وظفت الشاعرة الرمز السياسي والوطني، نجدها توظف الرمز الاجتماعي فيتضافر في نصها الشعري الرمز السياسي والوطني والاجتماعي.

والشاعرة لا تتصنّع الرمز بشكل متكلّف فـ" المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر، المعنى الثاني الذي ينمو نموا باطنيا من المعنى الأول"[1].

ومن الرموز الاجتماعية الإنسانية ذات الدلالات العميقة التي تشرح موقف الشاعرة من منظومة العادات والتقاليد (الصخرة) حيث تقول:

انظر هنا

الصخرة السوداء شُدّت فوق صدري

بسلاسل القدر العتيّ

بسلاسل الزمن الغبيّ

انظر إليها كيف تطحن تحتها

ثمري وزهري

نحتت مع الأيام ذاتي

سحقت مع الدنيا حياتي

دعني فلن تقوى عليها

لن تفكّ قيود أسري

سأظل وحدي في انطواء

ما دام سجّاني القضاء

دعني سأبقى هكذا

لا نور

لا غد

لا رجاء

الصخرة السوداء ما من مهرب

ما من مفر[2]

(1) مشكلة المعنى في النقد الحديث، د. مصطفى ناصف، مكتبة الشباب – القاهرة، 1965م :91.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الصخرة:192، 193.

تعتبر هذه القصيدة من القصائد البواكير التي حاولت الشاعرة أن توظف الرمز فيها وهي أولى قصائد مجموعة ضمنتها الديوان الثاني وأسمتها (قصائد من رواسب وحدي مع الأيام)، تحاول الشاعرة هنا توظيف رمز الأسطورة (سيزيف) الذي يرمز للجهد الإنساني الضائع، فالتقطت منها الأبعاد الإنسانية والفلسفية مدعومة بالبعد الحتمي للقدر والذي أضفى على الرمز قوة مأساوية، فكما لأن الخصم هو القدر فتكرر قولها (لن تقوى – لن تفك– ما من مفر) ترمز الشاعرة هنا للصخرة بمنظومة العادات والتقاليد التي تجثم على صدرها كفرد وعن صدور الفتيات جميعا فاستطاعت أن تجعل الرمز جسرا تعبر عليه من الدائرة الفردية إلى الدائرة الجماعية. تقول:

بنته يد الظلم سجنا رهيبا
لوأد البريئات أمثاليه [1]

وتقول:

كم فتاة رأت بشعري انتفاضات
رؤاها الحبيسة المكتومه
كان شعري مرآة كل فتاة
وأد الظلم روحها المحرومه[2]

والشاعرة تضع صورة الصخرة بعناصرها المتعددة من كونها (سوداء – فوق صدري – سلاسل – قدر عتيّ – سلاسل –زمن غبيّ) تضع في مقابلها الضحية (ثمري – زهري) رمز الخصب والنماء، ويفترض المحافظة عليهم لكن نصيبهم النحت والطحن والفاعل القدر الذي لا يواجه، مما يعمق المأساة ويجعل التعاطف معها أكثر مادام أحد لن يقوى عليها:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، من وراء الجدران:88.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، هو وهي:228.

دعني فلــن تقــوى عليهــا
لــن تفــكّ قيــود أســري
سأظــل وحــدي / في انطــواء
مــا دام سجّــانــي القضــاء

الصخرة السوداء مــا مــن مهــرب
مــا مــن مفــرّ.

إنها تسد عليها كل بصيص لأمل في التحرر أو الانفلات من قيودها، فلا نور ولا غــد ولا رجاء.

هكذا نجحت الشاعرة في توظيف الرمز من بداياته، وإن كانت تحوم حوله وتوسع المعــاني في محاولة لمساعدة القارىء في الوصول لمدلوله إلا أنه توظيف جيد ويدعم الدلالة.

تستخدم الشاعرة الرمز بدلالات مختلفة فلم تجعل الرمز مقصورا على مدلول واحد حيث نجد عندها أكثر من رمز استخدم بمدلولين أو أكثر، مثال ذلك أنها رمزت للعدو بالطوفان كما سبق وأن أشرنا من قبل، وفي موقع آخر من نصها الشعري ترمز به للثورة والمقاومة الفلــسطينية فتقــول:

تنمــو البــذرة في قلــب المــوت
ينفجــر الصبــح مــن الظلمــاء
الآن عــرفــت
وأنــا أسمــع ركــض الخيــل، سبــاق المــوت علــى الشطــآن
كيــف إذا جــاء الطــوفــان
تغتســل الأرض مــن الأحــزان .[1]

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، النورس ونفي النفي:496.

توظف الشاعرة في الأسطر السابقة رمز الطوفان للدلالة على الثورة والنضال بعد أن ألحقته بمجموعة رموز من (تنمو البذرة من قلب الموت) رامزة بها إلى فكرة الثورة التي انبثقت من وسط الأزمة والحصار، متبعة إياه بسطر شعري يحمل نتائج هذه الثورة (ينفجر الصبح من الظلماء) في إشارة إلى بزوغ فجر الحرية التي تدحر الاحتلال وتورد في سطرين شعريين الدلائل على صحة ما تقول، والذي يؤيده صوت ركض الخيل والتسابق للشهادة.

وفي استفهام غير حقيقي تتساءل (كيف إذا جاء الطوفان ؟) وتتبعه بالإجابة (تغتسل الأرض من الأحزان) محملة بدلالات الفرح والابتهاج. فالثورة والنضال سيتوجان بالنصر والتحرر.

لقد نجحت الشاعرة في توظيف رموزها بشكل أكسب التجربة طاقات إيحائية وأبعادا تكشف عن رؤيتها لمعاناة شعبها ووطنها.

كذلك تستخدم الشاعرة رمز المطر في مدلولين مختلفين، فبينما تستخدمه رمزا للعدو حيث تقول:

وجه حزيران أربد
زخ المطر الأسود
وهناك على أطراف الأفق هوت وتعلقت اللعنة .[1]

تفرز الصياغة الشعرية هذا التوظيف لرمز المطر، وهو رمز استطاعت الشاعرة من خلاله تفعيل الدلالة لما يحمله من شفافية، فحزيران الملبدة سماؤه بالغيوم، لما صاحبه من هزيمة ترتب عليها (هطول المطر الأسود) رمزا للاحتلال، والشاعرة حين توظف الرمز تدعمه بعناصر تساعد في شحنه بطاقات إيحائية، فالمطر غير عادي، إنه أسود مع ما تحمله دلالة اللون للرمز من كآبة واشمئزاز، فالمطر العادي ذو المياه النقية يبلل الملابس ويجعلها قذرة، وصفات العدو تتناسب مع الرمز لأنه يحمل من صفات القذارة والهمجية ما يجعل الجميع ينفر منه، ثم إن المطر لم يكن خفيفاً، وإنما وصفته بـ(زخ) ليتناسب مع العدد الكبير لقوات الاحتلال التي جاست خلال الديار عقب حرب حزيران، فكانت كاللعنة وقد هوت وتعلقت في إشارة إلى أنها مستمرة فلو هوت لتلاشت وانتهت، لكنها ظلت معلقة تصيب كل من اقتربت منه. أما استخدامها لرمز المطر بدلالاته الأخرى فكان في قولها:

[1] السابق، انشودة الصيرورة:438.

هبّـي وسـوقـي نحـونـا السـحاب يـا ريـاح
ولتنـزل الأمطـار !
ولتنـزل الأمطـار !
ولتنـزل الأمطـار ![1]

وتقـول:

يحـرث بستـان روحـي ،
يسـوق إليهـا الغمـام
فيهطـل فيهـا المطـر
ويـورق فيهـا الشجـر.[2]

في المثالين السابقين تجعل الشاعرة المطر رمزا للمواجهة والنضال الشعبي؛ ففي الأسطر الأولى سيكون نزول المطر مطهرا للهواء من الطاعون كما النضال سيطهر الأوطان من الاحتلال، وتكرر الرمز في ثلاثة أسطر متتالية لإظهار تعطشها للحرية، ورغبتها في تحقيق النصر، وفي المثال الثاني سيمحو المطر ما علق وشوّه جمال البستان كما ستزيل المواجهةُ الاحتلالَ الذي شوه جمال بلادنا ودنسها، وكما المطر سيكون سببا في أن يُورق الشجر، كذلك ستكون نتائج المواجهة نصراً نجنيه فنسعد به.

هكذا نرى الشاعرة تعدد أشكال التداعيات لرموزها ولديها نماذج أخرى لتعدد المدلول فتأتي برمز الفرح، رامزا لجنازة الشهيد ثم تأتي به رامزا للنصر، والريح تارة تأتي رمزا للعدو، وتارة أخرى ترمز بها للثورة، لكن الشاعرة تجدل رموزها مع عناصرها، فتتعاضد ويأخذ الرمز بتلابيب النص، ويمد نسيجه عبر بنية من العلاقات المتداخلة في الشبكة النصية، فالرمز خارج السياق لا علاقة بينه وبين المرموز إليه، فالعلاقة لا توجد إلا في جوهر النص.

هكذا نجد أن الرموز عند فدوى تجمع بين الغموض المعتم، والوضوح الكامل؛ حيث تراوح في رموزها بين هذا وذاك، ثم إنها تلجأ إلى الطبيعة لتمتح منها رموزها، وقد نسجتها بعواطفها لأن " كل ما تجاوبت معه بصيرة الشاعر من عناصر الواقع صالح لأن يكون رمزا شريطة أن تنصهر الذات بالموضوع في ضرب من الرؤيا أو الكشف، وأن تسقط عليه من

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الطاعون:372.
[2] السابق، اغنية صغيرة لليأس:488.

مشاعرها وأحاسيسها وتخلطه بها بحيث تصبح الذات موضوعية، ويصبح الموضوع ذاتياً "[1] حيث بحثت في رموز الطبيعة على أخص خصائصها كبؤرة تتجمع فيها أحاسيسها ومشاعرها، حتى باتت كل جزئية من جزئيات الرمز – وإن كانت لا تحمل أية قيمة خارج النص – ذات قيمة عالية تنبع من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز، كما أن رمزية فدوى تتجه في كليتها إلى علاقات الصور حتى تغدو الحواجز المألوفة بين الماديات والمجردات منهارة على ساحة النص الشعري، محدثة تأثيرها الموسيقي المتناغم حيث إن "التأثير الفوري الذي تحدثه الرمزية على القارىء هو تأثير الرقي، تناغم الأصوات مع إحساس بتنامي غنى معنى لا تحده دلالة"[2].

ويظل نص الشاعرة غنيا بالرموز التي تحتاج لبحث مستقل يجمع تواشج قطبي رموزها الجابذة والنابذة.

---

[1] الرمز والرمزية، د . محمد فتوح أحمد : 309.

[2] تشريح النقد ، نورثرب فراي :119، 120.

الفصـــل الثـــالـــث

- التناص الشعري
- فدوى والإبداع



التنـــاص الشـــعري

ظهر أثر الثقافة في شعرها حيث إنها توظف ما اكتنزته من ثقافات عبر التناص الذي يسلسل التفكير الإنساني ويجعل صفة التواصل سمة بارزة بين النصوص في عصورها المختلفة، حيث يستحضر نصها النصوص السابقة ويحاورها، بعد أن تتزاحم في ذهنها إذا ما لامست أو اقتربت في نصها من هذا المعنى المخزون أو ذاك، لذا يُعتَبر كلّ نصٍّ – مع التناص – بوابة مشرّعة لنصوص أخرى تغزوه وتلتحم معه في نسيج الدلالة والصياغة لينتج لدينا نصٌ دسمٌ، نلمح من خلاله تلك النصوص الغائبة وقد ذابت في ثناياه. ولأن التناص يشكل علاقة تفاعلية بين نصين أو أكثر، ويقع من المبدع سواء بإرادته أو عفويا، كان لابدّ للمتناص من مصادر يستمد منها مادته المتناصة.

توظفه في خطابها بصور متعددة؛ فهناك الإلماعة؛ وهي إشارة عابرة إلى شخصية أو أسطورة بهدف استدراج مشاركة القارئ أو استدعائها، وهناك الاغتراف الصريح سواء من نصوص دينية أو أدبية، أو شخصيات. وقد يأتي التناص لديها بالتوافق بين النص والمتناص، وأحيانا تظهر المفارقة في اختلاف الموقفين بين عصرين من خلال توظيف الشاعرة للمتناص بالضدّ، وأحيانا تتشابك وتتلاحم مع النص في الدلالة، رغم تباعد المسافات الزمنية بين النصين. وتتمثل مصادر التناص لديها في:

التناص الديني: النص الديني الإسلامي – العهد القديم (التوراة)– العهد الجديد (الإنجيل)

التراث الإنساني: شعر قديم، أقوال مأثورة (عربي وغربي)

التراث الشعبي: أمثال شعبية وحكم

الأساطير على اختلافها من بابلية وأشورية، وفرعونية

أولا– النص الديني الإسلامي: يشكل النص الديني المحور الرئيس في تناصاتها إذ يعتبر من أكثر المصادر التي استقت منها نصوصها الغائبة، نظرا للثقافة الدينية التي تسكن أعماقها بحكم نشأتها في بيت ديني ملتزم؛ فضمنت قصائدها مجموعة معطيات تستقي فيها عددا من المواقف التي تتساوق والمغزى الدلالي الذي تريد إيصاله عبر رسالتها الشعرية، فتعكس من خلاله وعيها بهذا التراث، ويشمل القرآن الكريم والحديث[150] النبوي الشريف.

- **أولا: التناص من القرآن الكريم**

يعتبر النص القرآني الينبوع الأول الذي نهلت منه الشاعرة تناصاتها وقد بدأ اغترافها من هذا المنهل بدءً من الديوان الرابع، حيث لم يسجَل في الدواوين الثلاثة الأولى سوى سبعة تناصات، في حين حفل الديوان الرابع بمفرده باثني عشر تناصا من القرآن الكريم، تسعى الشاعرة من خلالها إلى نشر عبق النور القرآني، فتميل للاتكاء على الإشعاعات التي تحملها إيحاءات الدلالة للفظة القرآنية، فلا تجد في دواوينها الثمانية أي اقتباس لآية قرآنية كاملة، وإنما كانت تكتفي بتوظيف جزء من الآية، أو إشارة لفظية توحي بمضمون الآية، كما في قولها:

بالحب سألتك حبي ذاك الساذج –
حبّي ذاك النضر
أيام يقيني مصباح
درّي يتوهج في الصدر[1]

وتقول:
يارب البيت
مفتوحا كان الباب هنا
والمنزل كان ملاذ الموقر بالأحزان
مفتوحا كان الباب هنا والزيتونة
خضراء، تسامقت فارعة
تحتضن البيت
والزيت يضيء بلا نار
يهدي في الليل خطى السارين[2]

تربط الشاعرة بين الأيام السعيدة وإشراقات سورة النور فهي تحيى أجمل أيام حياتها في ظلّ ذاك الحب الأخوي الصادق، حبّ البراءة والطهر، فتشبّه أيامها في حمى أخيها بالكوكب الدري،

---
(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 339.
(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 341.

وقد استلهمته من قوله تعالى: " **الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة الزجاجة كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء ويضرب الله الأمثال للناس والله بكلّ شيء عليم** "(1)

ويمتد استيحاء الشاعرة من هذه الآية الكريمة عبر نحو خمسين سطرا شعريا أضاء أحدها باسم السورة حيث تقول:

يا مطفئ مصباحي أنت
بصواعق برقك ورعودك
أشعله، إرفعه، قرّب لي
وجهك من دائرة النور
فغياب حضورك يحبسني
في العتمة في شرك الديجور(2)

إن هذا التغلغل في النص القرآني يكشف لنا عن إرث ديني عميق استقرّ داخل نفس الذات الشاعرة، لقد جعلت من اسم السورة ومكونات الآية من **(زيت وزيتون، نار ونور، وكوكب درّي)** شعلة تضيء لها ديجور النفس والحياة التي تحياها رغم فقدها لأخيها، فقد يتبدّل حالها بفعلهم، وتضاء أمامها طريق الهداية.

نجدها توظف الجزء من الآية في وصف جزيرة الأحلام فتقول:

لمّا رأينا ظلك الرطب الظليل
يومي ويدعو خطونا التعب الكليل
قلنا وصلنا واسترحنا
ولسوف ندخلها كراماً آمنين
وهنا سنلقي عبئنا
وهنا سينسى روحنا المكدود – أحزان السنين(3)

---

(1) سورة النور، آية 35.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 340.

(3) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 299-300.

تعيش الشاعرة حلما راودها تحاول أن تحقق من خلاله أمنياتها، فجزيرة الأحـــلام (الــوطن) بمثابة المصباح السحري الذي سيحول حياتها إلى نعيم ينسيها الكدّ والتعب، وأعبـــاء صـــنعتها أحزان السنين المتعاقبة، فتعيش في ظلّ ظليل، إلا أنها تجد عكس ما توقعت وهنا تجد الشاعرة في الآيات الكريمة من قوله تعالى:" **ويلٌ يومئذٍ للمكذبين، انطلقوا إلى ما كنتم تكذبون، انطلقوا إلى ظلٍّ ذي ثلاث شعب، لا ظليل ولا يغني من اللهب، إنها ترمي بشرر كالقصر** "[1]

ما يغني الدلالة لديها، فالمكذبون يرون الظلّ فيفرحون، في حين أنه لا ظليل، لأنه ألسنة مــن اللهب تخرج على شكل شعب ممتدة، توهم بأنها ظلّ، لكن سرعان ما يجدوا أن ما حلمــوا بـــه هباءً، فلن يقيهم من عذاب ربك يومئذٍ ما احتموا به، كذلك نحن نزرع في الأحلام أوهاما فـــلا نجني منها شيئا حيث: "كان الجفاف نصيبنا ولغيرنا خصب وظلّ "[2] ومن الملاحظ أن الشاعرة تجعل نصيبها دائما هو ما للكافرين من عذاب.

وتورد التناص في معجمها بالتضمين اللفظي للآية فتقول:

نخدع الحزن فلا نبكي، وأهذي:
((آه يا حبي الغريب
آه يا حبي لماذا؟
وطني أصبح بابا لسقر؟)) [3]

توظف الشاعرة في هذا النص آيات من القرآن الكريم تضمنها أبياتها التي تعكـــس المأســـاة التي يحياها الوطن، وذلك من قوله تعالى: " **إلا أصحاب اليمين فـــي جنـــات يتـــساءلون عـــن المجرمين ما سلككم في سقر قالوا لم نك من المصلين ولم نك نطعم المسكين وكنّا نخوض مع الخائضين وكنّا نكذّب بيوم الدين** "[4].

فإن كان عمل الكافرين وكفرهم هو الذي هيأ لهم دخول سقر، فما المعصية التـــي ارتكبناهـــا نحن ليصبح الوطن بوابة موصلة إلى سقر، والأصل فيه أنه سكن وسكينة، هذه المفارقة جعلت

---

(1) سورة المرسلات، الآيات :28 –32.
(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان :301.
(3) السابق :412.
(4) سورة المدثر، الآيات :39 –46.

الشاعرة تهذي، وقد حصرت هذيانها بين قوسين، تعبيرا عن شدّة الألم النفسي الـذي تعانيـه الذات الشاعرة من قلب للموازين، فلا تتوقف بل تواصل وصف التحول الذي طرأ على الوطن فتقول:

ولماذا شجر التفاح صار اليوم – زقوما، لماذا؟
لم يعد ضوء القمر
مستحمّا لبساتين الزهر؟[1]

إن التغيّر الذي أصاب الوطن بفعل قلب موازين الحق، أتبعه تغيّر في جزئيات هذا الـوطن، فالتفاح وهو ثمر لذيذ الطعم، نبتت شجرته في الجنّة لتكون طعاما لأهلها، هذا الـشجر صـار زقوما، والزقوم نبات شديد المرارة، " لو وقعت قطرة منه في الأرض لأفـسدت علـى أهـل الأرض معيشتهم "[2].

والشاعرة إذ تضمن أسطرها الشعرية ألفاظا من القرآن الكريم من قوله تعالى:" **ثم إنكم أيهـا الضالون المكذبون، لآكلون من شجر الزقوم** "[3]، تظهر وكأنها تصرخ بسؤال تريد أن تـسمع إجابة، هلّ نحن كمن جعل الله الزقوم طعاما لهم؟ ماذا جنينا ليتحول الوطن بوابة لسقر، ويتحول تفاحنا زقوما؟! إن الحالة التي يحياها أبناء شعبنا، قلمّا توجد في مكان آخر، إنها رديف لجهـنم لشدّة عذابها ومرارة طعمها وطعامها. فالشاعرة في مزجها لألفاظ القرآن الكريم في نسيج يتخلل ثنايا النص أوجدت شبكة فنية متداخلة الخيوط في لحمة وانسجام مانحة الدلالة قوة وعمقا.

ويستمر امتياح الشاعرة من النص القرآني في تناص متآلف، ففي حديثها عن حرب الأشـقاء في أيلول، تقول:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان412.

(2) تفسير ابن كثير، ج30 :305.

(3) سورة الواقعة، الآيتان :51،52. وانظر سورة الدخان، الآيات 42-46.

أيلول

مهرجان الموت في الذروة عمّان –

استحالت فيها تابوتا وقبرا

والطواغيت سكارى منتشون

بالذي فاض به بحر الجنون

فشباك الصيد ملأى

ألف مذبوح وألفان وآلاف –

ألا هل من مزيد

هات يا بحر الجنون [1]

لقد استحالت عمّان لجهنم تفتح أبوابها فتستقبل كلّ مَنْ سقط في ميدانها، لكن إن كان لنـــزلاء جهنم الآخرة ذنوب وآثام ارتكبوها بكفرهم، فما الذنب الذي ارتكبه المناضـــلون الفلـــسطينيون لتتحول عمّان لمدافن تضمّ رفاتهم.

هنا تستحضر الشاعرة الآية القرآنية " **قال لا تختصموا لديّ وقد قدمت إليكم بالوعيد، ما يبدّل القول لديّ وما أنا بظلامٍ للعبيد، يوم نقول لجهنم هل امتلأت وتقول هل من مزيد**"[2]

لقد تلظّت شهوة الموت في عمّان فحولتها لجهنم، حتى بات الموت فيها نصرا وعيدا، تتوازى مع فرحة جهنم فكلاهما (عمّان وجهنم) طامع في المزيد.

أما التناصات الواردة على سبيل الاختلاف فلم ترد إلا في أربعة مواضع منها، قولها:

لقد قلنا وصلنا واسترحنا

ولسوف ندخلها كراماً آمنين

وهنا سنلقي عبئنا

وهنا سينسى روحنا المكدود – أحزان السنين

....

كان الجفاف نصيبنا ولغيرنا خصبٌ وظلّ [3]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان: 466.

[2] سورة ق، الآيات :28 –30.

[3] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان : 300 _ 301.

يرد التناص على سبيل التخالف مع الآية القرآنية " **إن المتقين في جنات وعيون، ادخلوها بسلام آمنين** "[1]، يدخل المتقون جنّة الرحمن بسلام وأمن، لهم فيها ما يشتهون من جنات وعيون، واجدين ما وعدهم ربهم، أما نحن فلا نجد ما وعدنا به، لقد وهمنا أننا سندخل الوطن بكرامة وأمن، لكن تأتي المفارقة إذ سرعان ما صدمتنا الحقيقية فأدركت الشاعرة أنها واهمة، لم تجد فيه إلا همّا إضافيا ولم تصادف فيه سوى ألق سرابي، وقفر.

في نص أخر تتناص في الطلب وتخالف في المقصد فيحمل تناصها معاني سلبية تزعزع إيمانها بعد صدمتها بموت أخيها، فتتجه إلى الله معاتبة وشاكية عظم المصاب، تتساءل عن وجوده طالبةً رؤيته فتقول:

وأنت يا مَنْ قيل عنه إنّه هناك
حانٍ لطيف بالعباد
حان لطيف بالعباد
أين أنت؟
لا أراك
دعني أراك كي أقول إنّه هناك [2]

تطلب أن تراه لتطمئن لوجوده، أما موسى عليه السلام في " **ولمّا جاء موسى لميقاتنا وكلّمه ربه قال رب أرني أنظر إليك قال لن تراني ولكن أنظر إلى الجبل فإن استقرّ مكانه فسوف تراني فلمّا تجلّى ربه للجبل جعله دكّا وخرّ موسى صعقا فلما أفاق قال سبحانك تبت إليك وأنا أول المؤمنين** "[3] يطلب أن يرى الله، إلا أن محاكاة النص الحاضر للنص القرآني تنطوي على مفارقة حيث إن موسى يريد رؤية الله كي تطمئن نفسه، ويتمكن من مجادلة الكفار، أما هي فتريد رؤيته وفي نفسها شك وزعزعة إيمان يظهر في تكرار عبارة (حان لطيف بالعباد) وصيغة التهكم في (يا مَنْ قيل عنه إنه هناك)، وإن كان موسى أعلن توبته، وأقرّ بأنه أول المؤمنين فهي تنهي نصّها دون إعلان التوبة.

---

[1] سورة الحجر، آية :46.
[2] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان :321.
[3] سورة الأعراف، آية :143.

من الحديث النبوي

ثم تتجه للحديث النبوي الشريف " **قل لو اجتمعت الإنس والجن على أن ينفعوك بشيء لن ينفعوك إلا بشيء قد كتبه الله لك .. الخ** " للدلالة على أنه وحده القادر، وأن الخير منه وحده، ولا قدرة لغيره على فعله، وبعد أن تقدّم لهم الأدلة على تفرده في الحكم والخير، توصيهم بأن (استمسكوا بالصبر والإيمان) في إشارة للآية الكريمة " **واستعينوا بالصبر والصلاة** "[1] مستبدلة الإيمان بالصلاة.

لقد كان موت شقيقها نمر بمثابة انهيار لآخر أعمدة معبدها. وتختتم أسطرها الحافلة بالمتناصات باستدعاء الموروث الديني فتقول:

(فلا سواه، لا سواه
على مكاره الزمان والحياة
يُعنى له ويُسجد)

مستعينة بالدعاء الإسلامي " **الحمد لله الذي لا يحمُد على مكروه سواه**"

لقد غلفَت الشاعرة بنية النص بسمة القداسة، وأحاطتها بهالة من الإشعاعات الربانية، مما ساعد في إثراء الدلالة، ومنحها طاقة تعبيرية تتناسب والموقف الذي تحياه، وتعبّر عنه، وقد نسجت تناصاتها بأسلوبها مما أكسبها انسجاما وتوافقا مع بنية النص، مدللة في ذلك على "أن بذرة النص تنغرس خلسة في اللاوعي والمخيّلة، وتبدأ رحلتها متنكرة مجهولة الملامح، مستحثة الكاتب أن يلاحقها عبر متعرجات الذاكرة، ومتاهات الكلمات "[2] وتظهر في نصها كإلماعة أو إشارة تضمينا أو تلميحا أو غير ذلك من أشكال التناص.

---

[1] سورة البقرة ، آية 45 .

[2] الأدب وبوطيقا المجهول، محمد براده، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، العدد 51، 1997 :294.

- **العهد القديم**

تتناص الشاعرة مع العهد القديم بإيرادها ألفاظ ومعتقدات، تنسجم والديانة اليهودية.ففي التأكيد على وسم بني إسرائيل بالكذب كما ذكرهم العهد القديم تقول:

تقول لسجّانها: لا أصدّق، كيف
أصدّق مَنْ جاء من صُلْبِهم؟
تظلّون يا حارسي أنبياءَ الكذب [1]

في حرب نفسية يعمد إليها المحتل محاولا هدم الشموخ الفلسطيني تصل عائشة – القابعة خلف القضبان – معلومات كاذبة، ينبئها حارس السجن بأن المقاومة قد خمد أوارها، واستسلم مقاتلوها، ولم يعد هناك مَنْ يُطالب بحقوقه، في محاولة منه لتأكيد مقولة رئيسة وزرائهم جولدا مائير " يموت الكبار وينسى الصغار "، ولكن عائشة؛ الضمير الجمعي الفلسطيني لا يُزعزعها كذبة، فلا تصدق ما يقول، لأنّ شبابنا واعٍ وقوي، تغلي في عروقه النقم، فترى بعين قلبها ما تؤمن بحتمية حدوثه، إذ لا بدّ من ثورة عارمة تعصف بالمحتل لأننا شعب...

ما مات منا واحدٌ أبدا　　　إلا تلا فينا وليدا سيدا

تواجه عائشة سجانها بحقيقته، إنه من صُلب قوم كاذبين " **تظلون يا حارسي أنبياء الكذب**" وتضع في الهامش آيتين وردتا في التوراة وتحملان نفس المعنى " **قال لي الرب يتنبأ الأنبياء باسمي، لم أرسلهم ولا أمرتهم ولا كلمتهم بالرؤى الكاذبة ومكر القلب يتنبأون** " [2] و" ها أنا على الذين يتنبأون بأحلام كاذبة "[3]

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في المدينة الهرمة:448.

(2) الكتاب المقدس، سفر إرميا، الإصحاح 14 :1096. إلا أن هناك تحريف حيث إن الآية الصحيحة " **فقال الرب لي بالكذب يتنبأ الأنبياء باسمي** "، الآية رقم 14.

(3) السابق، آية 23 : 1101، إلا أن هذه الآية وردت بـ(هأنذا) بدلاً من (ها أنا).

لقد كانوا يتكلمون بلسانهم ويدّعون أنه كلام الرّب "**وقد قال الرّب عنهم في آية أخرى: لم أرسل (هؤلاء) الأنبياء بل هم جروا. لم أتكلم معهم بل هم تنبأوا ... هم أنبياء خداع قلبهم** " (21 –23 و26) لم تنج حتى الآن أية جماعة دينية من التسمم بآراء عدد من مثل هؤلاء الأنبياء، لذا كان أنبياؤهم كُثر لأنهم أدعياء ليست فيهم نبوة حقيقية، وكما كشف الرّب زيفهم، كذلك الشعب الفلسطيني الذي اكتنزته الشاعرة في شخص عائشة لا ينخدع بأقوالهم. ولاسم عائشة مدلول إضافي؛ فهي الإسلام والإيمان في مقابل كفرهم،وهي الفقيهة (الحميراء) مقابل جهلهم، وهي أحب زوجات الرسول لنفسه حقا، في حين أن محبة الله لهم وقولهم بأنهم شعب الله المختار هو محض ادعاء.

ويعتبر **العهد الجديد**، المصدر المعرفي الثاني الذي لجأت إليه الشاعرة تمتح تناصاتها من حكاياته المادية والروحية، فكانت روح المسيح المعذبة هي الأكثر ترددا في خطابها الشعري، إذ تجد نفسها صنوا للمسيح بعذاباته ومعاناته، تستدعيه عبر اسم الصفة الذي بات علما يدلّ عليه وهو الفادي، فتسحبه من عمق التاريخ ليصبح عبد الناصر الفادي لهذا العصر حيث تقول:

الفادي

في احتدام الدم والنّار وطغيان الجنون
بسط الفادي نبيُّ الحبِّ كفيّه علينا
وافتدانا ___ آه ما أغلى الفداء!
واشترانا ___ آه ما أغلى الثمن!
وعلى وخز مسامير الألم
وعلى حز سكاكين العياء
أسند الرأس وأرخى
هدب جفنيه ونام
وبعينيه رؤى الحبّ وأحلام السلام [1]

في هذه الأسطر الشعرية، تضفي الشاعرة على عبد الناصر صفات المسيح ليمثل مسيح القرن العشرين، معلنة منذ البداية إنه الفادي، وإن كان لصفات السيد المسيح الإنسانية – من فداء

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، مرثية الفارس:467.

وحبّ وأحلام بالسلام – صدى في شخصية عبد الناصر، فكذلك تتمثل عذابات السيد المسيح بأعمق تجلياتها في أسباب إنهاء حياة عبد الناصر، إلا أن الخلاف بينهما يكمن في الطرف الآخر مصدر المعاناة والألم، حيث كانت اليهودية مصدر معاناة المسيح، في حين كان الأخوة هم مصدر معاناة عبد الناصر من خلال حرب أيلول عام 1970م، وما وقع فيها من قتل واضطهاد للمجاهدين الفلسطينيين، الأمر الذي لم يقو عبد الناصر على احتماله، فخرّ صريعا ليفتدينا [1]، كما افتدى السيد المسيح قومه.

- **التراث الإنساني**

التناص من التراث العربي

للتناص من التراث العربي لدى فدوى صور مختلفة، فمن تناص اسم؛ يمثل لدى المتلقي بُعدا إنسانيا أو تراثيا، ويحمل قيمة شعرية معينة غير دلالته الحقيقية التي يرد فيها، إلى تناص قول يحمل تجربة إضافية تنضاف إلى تجربة الشاعرة فتزيد من تكثيفها وشعريتها، أو التناص من المعتقدات الدينية أو الشعبية المتجذّرة في النفوس، ثم التناص من الأساطير.

- **التناص باستدعاء الشخصية**

يهدف التناص باستدعاء الشخصية المحمّلة ببعدها التاريخي والفكري إلى أن تؤدي دورا محددا في إنتاج الشعرية، سواء أكانت الشخصية تتشابه في موقفها مع الموقف الحاضر، أم كانت بينهما علاقة ندّية، فمن علاقات التشابه بين الشخصية التراثية صاحبة الموقف، وبين شخصيات هذا العصر تتضح الصورة المراد رسمها.

---

[1] بموته خفت حدّة المواجهات وسارت في طريق المصالحة.

ويتم استدعاء الشخصية بوسائل ثلاث:

أ- استدعاء الشخصية باسمها:

من ذلك قولها:

قابيل الأحمر منتصبٌ في كل مكان
قابيل يدّقُّ على الأبواب
على الشرفات ___ على الجدران
يتسلّق يقفز يزحف ثعبانا ويفحُّ
بألف لسان ___ قابيلُ يعربد في الساحات
يلفُّ يدور مع الإعصار، يسدّ - مسالك
ويشرّع أبوابا لمهالك
يحمل في كفّيه غَسولَ الدّم ___ توابيت النيران
قابيلُ إلهٌ مجنون يحرق روما
والموت كبير يتنامى (1)

إن الموت الذي غطى ساحات الأردن في حرب أيلول، وظلم الإنسان لأخيه الإنسان، جعل الماضي يطفو على سطح الذاكرة الشاعرة، ويتراءى لها فتستدعي زمنين إضافيين، ليتسعا لحجم المأساة من ناحية، ولتعلن أن ظلم الإنسان لأخيه بدأ منذ بدأت الخليقة ولا زال مسلسله متواصلا إلى اليوم، وقد يمتد للغد.

هنا تستدعي شخصية قابيل من عمق الذاكرة، وقد امتدت يده الغادرة لقتل أخيه دون ذنب اقترفه سوى أنه أكثر منه إيمانا. باستدعاء الشاعرة لشخصية قابيل عبر اسمه، أعادت إلى الأذهان تلك القصة، وصورت عملية القتل بمشهد حيّ، لم يَعُدْ فيه قابيل علما مفردا، وإنما أصبح رمزا لجيشٍ كامل من القتلة، يخترق هذا الزمن السحيق زمنا آخر تمنح الشاعرة من خلاله الدلالة امتدادا، فلم يقف القتل عند قابيل الأول، بل امتدّ عبر نيرون المجنون؛ حارق

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نبوءة العرافة:462-463.

روما، جاعلة اسم قابيل رمزا للظلم والقتل والغباء والعجز، إذ حين عجز قابيل عن أن يكون مؤمنا كأخيه قتله، وبعد أن قتله عجز عن معرفة كيفية مواراة سوأته، فتضاعف عجزه، وأصبح جثمان أخيه يشكلّ عبئا ثقيلا عليه، كذلك الأخوة وقد امتدت أيديهم إلى إخوتهم فقتلوهم، وما فعلوا ذلك إلا عن عجز وضعف.

وتستدعي شخصية هند بنت عتبة في قولها:

ليت للبرَّاق عينا ..
آه يا ذلَّ الإسار!
حنظلا صرت، مذاقي قاتلٌ
حقدي رهيب، موغلٌ حتى القرار
صخرةٌ قلبي، وكبريتٌ وفوَّارةُ نار
ألف " هند " تحت جلدي
جوع حقدي ـــــــ فاغرٌ فاه، سوى أكبادهم لا
يُشبعُ الجوعَ الذي استوطن جلدي
آه يا حقدي الرهيبَ المستثار ـــــــ قتلوا الحبّ بأعماقي، أحالوا
في عروقي الدّم غسليناً وقار!![1]

في تناصات متلاحقة أفرزها الإحباط وموت الأمل في صحوة عربية، وعدل دولي ينصف المظلوم، تتحول الأنا الفلسطينية عن طبيعتها، وتخرج من ذاتها لتتلبس شخصية هند بنت عتبة، وقد قسا قلبها بعد مقتل أبيها وأخيها، فامتلأت حقدا على قاتلهما؛ حمزة بن عبد المطلب (عمّ الرسول صلى الله عليه وسلّم) فدفعت العبد وحشي ليقتله في موقعة أحد، وتنكبّ عليه آكلة كبده إمعانا في التشفي، لإطفاء النار المشتعلة في أعماقها، وها هي الشاعرة ترى في ظلم الاحتلال وقسوة ممارساته نارا تؤجج حقدها عليه، ورغبتها في الانتقام منه مستدعية بذلك قصة هند بنت عتبة، وتصل بها إلى درجة الذوبان والامتزاج بالنص الحاضر، إلا أن المفارقة بين الموقفين تكمن في أن الرسول عليه الصلاة والسلام لم يكن ظالما لهند كي تصب جام غضبها عليه وعلى أتباعه، في حين أن العدو الإسرائيلي يمارس علينا – ظلما – أشدّ ألوان العذاب.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، من صور الاحتلال:408- 409.

في موقف آخر تستدعي شخصية المعتصم، لتبرز جانبا من المفارقة بين موقفه وموقف القادة العرب في العصر الحاضر، فتقول:

ويدوّي صوت جنديٍّ هجين
لطمةً تهوي على وجه الزحام:
(عرب، فوضى، كلاب
ارجعوا، لا تقربوا الحاجز، عودوا يا كلاب)
ويد تصفق شباك التصاريح – تسدّ الدرب في وجه الزحام
آه، إنسانيتي تنزف، قلبي ــــ يقطر المرّ، دمي سمٌّ ونار
(عرب، فوضى، كلاب ..)!
آه، وامعتصماه! ــــ آه يا ثار العشيرة.(1)

تقف الشاعرة أمام شباك التصاريح، تنتظر السماح لها بعبور الجسر لزيارة الأهل في الأردن، فيتحول الشبّاك أمامها لبوق تُكال عبره الإهانات والاتهامات بالتخلّف والهمجية، وتجعل أقوال الجندي بين قوسين تعبيرا عن اشمئزازها ورفضها لهذا القول الذي تحاول إعادته مرّة أخرى، فلا تقوى على إتمامه، هذه اللطمة الموجهة للجمع العربي تعود بذاكرة الشاعرة إلى عصور تجلّت فيها النخوة والحميّة، فتستدعي من الموروث العربي حادثة الرومي في السوق وقد لطم العربية على وجهها، فما كان منها إلا أن صرخت مستنجدة بالخليفة العباسي (وآمعتصماه) لتصل الصرخة لمسامع المعتصم، فيهب ملبيا " لبيك أخت العروبة " ويجهز جيشا يتجه إلى عمورية فيفتحها ثائرا للكرامة العربية ، كيف لا وهو خليفة المسلمين وولي أمرهم، وحين تستدعي الشاعرة الحادثة عبر استدعائها لاسم المعتصم إنما تريد أن تذكّر العرب بأننا بحاجة لمثل المعتصم الذي يثأر لعشيرته، ولكن تبدو المفارقة واضحة عندما تقول في (حكاية أخرى أمام شباك التصاريح) مظهرة حال الفلسطيني وقد أصبح يتيما بفعل الخنوع والذلّ العربي فتقول:

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، من صور الاحتلال الصهيوني–آهات أمام شباك التصاريح:408.

أي وربي لم أعد أفهم شيئا غير كوني
في زمان اليتم والحكم اليهودي المقدّر
ليس لي " معتصم " يأتي فيثأر
لا ولا " خالد " في اليرموك يظهر[1]

لقد أصبحت توقن أنه ما من سبيل لوجود مثل هذه الشخصيات العظيمة في زمن العجز والتخاذل العربي، وإن كان أئمة الأمس قد يمموا وجوههم نحو الحق والواجب، فإن أئمة الكفر اليوم يمموا وجوههم نحو أمريكا، لذا لم يعُد لنا أمل في معتصم أو خالد، بعد أن تجردوا من الكرامة والنخوة العربية، فلا ننتظر نصرا ما دام هذا هو حال زعمائنا

ب – استدعاء الشخصية التراثية من خلال ذكر أقوالها

تخرج الأحداث القديمة من عمق الذاكرة متدافعة لتلتقي على ساحة الأحداث المعاصرة، وتنثال في تناصات متتابعة تعمل على تكثيف المعطى الفني من خلال دقة التعبير، والمزج بين القولين، مختصرة المسافة بين الصوتين حاملي الموقفين، والشاعرة حين تستدعي الشخصية عبر القول لا تستدعيها مجردة، وإنما تأتي مصحوبة بقراءة جديدة للقول، وهنا " تتحول الشخصية التراثية عند توظيفها داخل القصيدة الشعرية إلى وحدة حيّة لا يقتصر دورها على الجانب الدلالي فحسب بل تساهم مساهمة فاعلة في التشكيل الجمالي "[2].

وتتناص مع التراث العربي عندما يتحقق للشاعرة جزء من أمانيها، فتعود إلى يافا، إلا أنها عودة منقوصة، لا تزال يافا تقبع في الأسر، تدوسها النعال الهمجية، تقف على أبواب يافا وتبكي أطلالها قائلة:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، حكاية أخرى أمام شباك التصاريح:534.

(2) أشكال التناص، أحمد مجاهد :8.

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدور.
بين الردمِ والشوكِ
وقفتُ وقُلتُ للعينين: يا عينين
قفا نبكِ .... على أطلالِ مَنْ رحلوا وفاتوها
تنادي مَنْ بناها الدار .... وتنعي مَنْ بناها الدار [1]

تقف الشاعرة على أبواب يافا الجميلة، وقد تحولّت دورها لحطام مما أحدث فوضى مكانية وآلام نفسية، عادت بالشاعرة كثيرا للوراء، لتحاور قول امرئ القيس في طلليته:

قفا نبك من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ   بسقط اللوى بين الدخول فحومل [2]

بعد أن زهد الشعراء في الوقوف على الأطلال والتغنّي بها، وبات مَنْ يصف الأطلال كمن يغرس قدميه في صخر الجاهلية – دون أن يحقق غاية – جاءت فدوى بوقفتها الطللية مكسوة بحضارة القرن العشرين، وقد استثمرت طللية امرئ القيس في الوقوف على أبواب يافا، لتحاور الشاعرة في اقتباسها النصوص " وهذا تنويع جديد على نفس الموقف، يؤكد أن العملية ليست مطلقا مجرد عملية اقتباس ... وإنما هي عملية تفجير لطاقات كامنة في هذا النص، يستكشفها شاعر بعد آخر، كلٌّ حسب موقفه الشعوري الراهن "[3] فما أن تشدو " قفا نبك " حتى نسمع صدى الصوت القادم من أعماق الماضي الغابر، وتتجلى أمامنا صورة الملك الضليل، وقد وقف على أطلال المحبوبة بعد أن فارقت المكان. مستدعية بذكر (يافا) مواضع ذكرها الشاعر؛ من دخول وحومل، مازجة الحاضر بالماضي الذي سحبته لتمنح يافا بُعدا زمنيا، مع ما لها من خصوصية تغاير مواقع ترحال محبوبة امرئ القيس، فتلك المواقع زالت بغياب عُمّارها، ولا أمل بعودتهم، لكنَّ يافا باقية تتمتع بجمالها وحيويتها، برغم ما أصابها من دمار وخراب، لأنها تحيا على وعدٍ بلقاء الأحباب وعودتهم إليها، وتخرج الشاعرة طلليتها من بدائية الماضي – حيث كان للشاعر غلامان؛ أحدهما يحمل سلاحه، والآخر يحمل طعامه، لذا خاطبهما بـ(قفا) –

---

(1) السابق:394.
(2) المعلقات العشر – دراسة ونصوص، فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب – بيروت، 1969م :24.
(3) الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية – القاهرة، 1992م :26.

منطلقة نحو حضارة الحاضر فتستبدل العينين بالرفيقين، فللشاعر الحق في أن " يُخضِع أقوال شاعر قديم إلى رؤيته المعاصرة، فلا يعيد الأقوال إعادة حرفية وإنما يعيد قراءتها بشكل يتناسب مع فكرته ومنطلقاته التي تخدم الرؤية الكلية للنص وهذا تكتيك يقوم على التفاعل بين النصوص وليس إعادتها كما هي في الأصل "[1] على ألا يظهر أثناء توظيفه للأقوال نتوءات تناصية، وإنما يجعلها نسيجا متجانسا داخل النص، ثم في استدعائها للعينين وطلبها منهما البكاء إشارة إلى أنهما أولى من الغرباء، فلا أحد يكتوي بالنار التي تحرق الفلسطيني إلا أعضاء جسده الفلسطيني.

وتستدعي شخصية السيدة أسماء بنت أبي بكر من خلال مقولتها المشهورة " **أما آن لهذا الفارس أن يترجل** " حيث تقول شاعرتنا في مرثية الفارس:

آه ما آن له أن يترجل
والتَوت فوق أساها الفرس الثكلى
وتاهت مقلتاها ــــ في الخضمِّ الآدميِّ الهادر المسحوق –
مَنْ يفدي فتاها ــــ مَنْ يفكُّ الفارس الغالي المكبل
من إسار الموت، مَنْ يرجعه ــــ العاشق المدنف للصهوة للساحة
مَنْ يرجعه؟ .... والتَوتْ فوق أساها الفرس الثكلى
وعرَّت حزنها آها فآها .... مَنْ يفكّ الفارس الغالي المكبل
آه ما آن له أن يترجل [2]

تعتبر الشاعرة حرب أيلول هي السبب المباشر في موت الرئيس المصري جمال عبد الناصر، فهو الفارس المصلوب، كالمسيح، وكعبد الله بن الزبير، تستدعي شخصية أسماء بنت أبي بكر، وقد هتفت بمقولتها المشهورة – التي قالتها حين رأت ابنها معلقا في الميدان بعد أن قتله الحجاج – وهي الأم المسلمة القوية الإيمان التي دفعت بابنها للجهاد، وشجعته حين قال لها " **أخشى أن يمثّلوا بي!**" قالت له: "**إن الشاة لا يضيرها سلخها بعد ذبحها** "، قولان مشهوران وحادثة وشخصيات متعددة؛ فمن (أسماء، عبد الله، الحجاج، معاوية) اكتنزتهم الشاعرة في سطر شعري دعم الدلالة، وأثرى مضمون النص لديها، ينضاف إلى ذلك رمز المسيح وقد جذّلته الشاعرة

---

(1) التناص في نماذج من الشعر العربي، د.موسى ربابعة :35.
(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، مرثية الفارس:467-468.

برمز عبد الله بن الزبير، فسحبت الحادثة على مدار ألفي عام منذ المسيح فالعصر الأمــوي، فالعصر الحاضر من خلال التشابه بين المواقف مع ما ينبثق من مفارقــات بحتميــة اخــتلاف الظرف التاريخي، إلا أن ثلاثتهم (المسيح – عبد الله – جمال) تجمعهم رسالة الحق، بينما تجمع قاتليهم صفة الظلم والغدر، مما أوجد التلاحم بين النص الغائب والنص الحاضر.

وتستحضر شخصية عربية أخرى تميزت بالجد والصرامة تعبيرا عن إحساسها بحاجتنا لمثلها في هذا الزمن الصعب – رغم قسوتها – إنها شخصية الحجاج بن يوسف الثقفي، تقــول فــي شهداء الانتفاضة:

رسموا الطريق إلى الحياة
رصفوه بالمرجان، بالمهج الفتيّة بالعقيق
رفعوا القلوب على الأكفّ حجارة، جمرا، حريق
رجموا بها وحش الطريق
-: هذا أوان الشدّ فاشتدّي! ــــ ودوّى صوتهم
في مسمع الدنيا وأوغل في مدى الدنيا صداه
هذا أوان الشدّ ! ـــــ واشتدّتْ وماتوا واقفين
متألقين كما النجوم
متوهجين على الطريق، مقبّلين فم الحياة:[1]

لقد رأى شباب الانتفاضة أن لا سبيل للحياة الحرّة الكريمة بغير الحرية، فرســموا طــريقهم وعزموا أمرهم مضحين بكل غالٍ ونفيس، متخذين من قول الحجاج شعارا حافزا لهم، هنا تورد الشاعرة قول الحجاج كما هو بعد شرطة ونقطتين في إشارة لإيراده دون تدخل منها حيث قــال في خطبة ألقاها على أهل العراق في جدٍّ وصرامة:

هذا أوان الشدّ فاشتدّي زِيَمْ قد لفها الليل بِسَوَّاقٍ حُطَمْ [2]

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، شهداء الانتفاضة:540 –541.

[2] تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، ج6، دار سويدان – بــيروت، 1384هـــ/1964م :203.

لكنَّ الحجاج الذي طلب من الحرب أن تشتد، مع كلّ ما في طلبه من قوة وجدّية؛ لـم يتلـقَ استجابة، بينما تعمد الشاعرة لإظهار سرعة تفاعل الشبان مع القول، فدوّى صوتهم في مـسمع الدنيا محولين قلوبهم لحجارة وجمر يحرق العدو، مرددين القول مرَّة أخرى، معلنين تبنيهم له، ليعيدوا جزءا منه " **هذا أوان الشدّ** " لتشتد المعركة ويموتوا كالشجر واقفين في شموخ، متلألئين كالنجوم في سماء شعبهم، يعلمونهم كيف يكون في الموت حياة، والشاعرة حين تستحضر مقولة الحجاج توظفها امتصاصيا فتقرئنا قوله قراءة حداثية ثانية، مدللة بذلك على أن " التناص ينحـو منحى مورفولوجيا يوائم عملية نقل النص إلى حاضنة حضارية جديدة"[1] ومستفيدة من دلالاتها الماضية، محمّلة إياها دلالات جديدة تتناسب وجو الكفاح المسلح الذي يحياه الفلسطيني.

ج – استدعاء الشخصية بالفعل الدّال عليها

من أمثلة ذلك ما فعله الكرّامون في الوارث:

في قصيدة " **إلى السيد المسيح في عيده** " تستند الشاعرة إلى قصة السيد المسيح للتعبير عن عذابات فلسطين والفلسطينيين، والقصيدة منذ العنوان وحتى الخاتمة تكتنز في أحشائها الطقوس المسيحية مع معاناة المسيح كاملة، وقد كست دوالها بسمت القداسة، فتبدأ بآيات مـن الإنجيـل كمقدمة لقصيدتها، ثم تعود وتجعلها في متن القصيدة بعد أن تصف الحال.

ومن خلال المطابقة بين معاناة السيد المسيح ومعاناة القدس (مسيح القرن العشرين) بأرضـها وبشرها. تشرح الشاعرة المفارقة بين ما تعانيه القدس من سير على درب الآلام وجلـد تحـت صليب المحن والنزف، وبين صمت العالم وقد عمي عن الحق بـ" **قد تركوا الطريق المستقيم فضلّوا تابعين طريق بلعام بن بصور الذي أحب أجرة الإثم**"[2]. لقد اتبعوا الباطـل ونـصروه، وتركوا المظلوم بلا نُصرة، والظالم في الحالتين واحد، فما تعانيه القدس، ومـا عانـاه الـسيد المسيح إنما هو بفعل بني إسرائيل، وهنا توظف الشاعرة آية أخرى من العهد الجديد؛ كانت قـد أوردتها في المقدمة، ولأن الصفة البارزة لبني إسرائيل هي الغدر ونكران الجميل والكفر بالنعم. تكرر الشاعرة مضمون الآية في ثنايا نصّها، فتقول:

(1) المثاقفة الإليوتية، خلدون الشمعة، مجلة فصول، مج15، ع3، خريف 1996م :121.

(2) العهد الجديد، رسالة بطرس الثانية، الإصحاح الثاني، آية 15 :598.

قَتَل الكرّامون الوارثَ يا سيّدُ –
واغتصبوا الكرم
وخُطاةُ العالم ريَّش فيهم طيرُ – **الإثم**
وانطلق يُدنّس طهر القدسْ
شيطانيا ملعونا، يمقته حتى الشيطان [1]

هنا تتناص الشاعرة مع الآيات " **... ولكن أولئك الكرّامين قالوا فيما بينهم هذا هو الوارث هلمّوا نقتله فيكون لنا الميراث. فأخذوه وقتلوه وأخرجوه خارج الكرم.**[2]" حيث يضرب الله مثلا لبني إسرائيل بكرمة نقلها الرب من مصر وغرسها في أرض كنعان وأعطاهم المن والسلوى وفجّر لهم من الصخر عيون ماء فعرف كلٌّ مشربه، ووضع لهم نظاما دينيا وأعطاهم المواعيد المباركة، وكان لهم في أرض الموعد كهنة وطقوس دينية، وأيام أعياد، وبين وقت وآخر يُرسل لهم الأنبياء مؤيدين بدلائل النبوة، فيكذبونهم ويعذبونهم، فأرسل لهم المسيح (ابن الله) وبدلا من العبادة والتسابيح تجرءوا عليه وقتلوه، وهكذا رفضوا الله في شخص المسيح وبصلب المسيح ثبت أن الإنسان عدوا لله "[3]. هذه هي أخلاق بني صهيون منذ وُجِدوا وحتى اليوم، فقدس الأقداس رمز الطهر والقداسة تُعَذَّب بأيديهم، فتبكي الشاعرة في قاع الليل وتدعو في أنين " **رحماك أجز يا سيد عنها هذي الكأس** " في توحد تام مع السيد المسيح وقد أخذت موقعه حين دعا في آخر صلاة " **يا أبتاه إن شئت أن تجيز عني هذه الكأس ولكن لتكن لا بإرادتي بل بإرادتك** " [4] والسيد المسيح إذ يشبه آلامه بالكأس فلا يجعلها نهرا ولا بحرا ليخفف عن نفسه، ولأن آلامه خاصة به كما الكأس خاص بشاربه، فيطلب أن تعبر عنه (تجيز عني) هذه الكأس أي أن يتفادى الآلام التي كانت موشكة أن تأتي[5] وكذا الفلسطيني يستصغر معاناته ليكبر عليها، فيشتد أزره كيما يواصل رحلة النضال ويبقى الأمل يملأ النفس، إنّ المسيح الذي عُذِّب وأوذي ليفدي البشرية لابد أن يفدي القدس لأنها مظلومة مثله، والظالم لديه في كل يوم مسيح يُعذَّب ويُصلب.

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الى السيد المسيح في عيده: 386.
[2] العهد الجديد، سفر مرقس، الإصحاح الثاني عشر، الآيتان 7 –8 : 119 –120. تنويه ورد في نص الشاعرة (أخرجوه من الكرم).
[3] أنظر تفسير إنجيل مرقس، :248 –250.
[4] العهد الجديد، سفر لوقا، الاصحاح 22 ، آية 42 :214.
[5] انظر تفسير انجيل متى : 433 .

وفي إشارة للضعف الإنساني القابع في أعماقها، العاجز حتى عن الدفاع عنها تجعل من مأساة السيد المسيح رمزا لمأساتها الوطنية فتقول:

وتصرخ من قاع معبدها: يا رجالي افتدوني! افتدوني! افتدوني
بقطرة ماء! .... فتُسـقى بخـلِّ التشـفيِّ
وتُشبــحُ فــوق صليــب العقــوق.[1]

تستحضر الشاعرة – المطاردة من بني قومها – المسيح رمز الفداء لتتماس معه مجسدة من خلاله معاناتها مع المجتمع الذي تعايشه، حيث صُوبت إليها سهام الاتهام بالتواطؤ ومحاولة التطبيع إذ وافقت على لقاء موشيه ديان في تل أبيب، وتحاول الشاعرة أن تلبس ثوب القداسة علّه يستر عُريها، لكنّها تبقى عارية من الحماية، وحين تطلب من رجالها أن يفتدوها تورد ثلاث جمل طلبية متلاحقة وبلا فاصل (افتدوني ! افتدوني ! افتدوني) بما يوحي باللهفة ورجاء نهوض مَنْ يُبرئها من هذه التهمة [2] فلا تجد إلا التخاذل والتشفي، وبينما تطلب النجاة والافتداء بالماء، كرّعوها الخلّ فوضعوا نقطة النهاية ليُسدل الستار ويستمر الاتهام، مثلها في ذلك مثل السيد المسيح الذي أُجبر على شرب الخلّ أثناء صلبه " **بعد هذا رأى يسوع أن كلّ شيء قد كمل، فلكي يتم الكتاب، قال أنا عطشان * وكان إناء موضوعا مملوءا خلا، فملأوا اسفنجه من الخل ووضعوها على زوفا وقدموها إلى فمه * فلما أخذ يسوع الخلّ قال قد أُكمل ونكّس رأسه وأسلم الروح**"[3]. تختتم الشاعرة أسطرها بالتوحد مع السيد المسيح فكلاهما يُصلب بلا ذنب ودون أن يجد مَنْ يفتديه أو يدافع عنه.

أمّا استدعاء الشخصية من خلال الفعل الدال عليها (آلية الدور) في التراث الإنساني فيتمثل في قولها:

---

(1) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، مطاردة: 497.

(2) تقول الشاعرة : إن مقابلتها لديان كانت بناء على توصية من رجالات الوطن، ولم يكن تصرف فردي منها، ومع ذلك لم يدافعوا عنها حين اتهمها الشاعر معين بسيسو بالتطبيع (في مقابلة شخصية مع الباحثة) .

(3) العهد الجديد، سفر يوحنا، الاصحاح 19، الآيات 28-30: 286

حلمـتُ ... رأيــت قصــائــد قــلبي التي لم أقــلـهــا
تمــوت واحــدة بعــد أخــرى
حــزنــت ... وقمــت إليهــا
ألملمهــا جثثــا ورفــات
بكيــت عليهــا وغسّلتهــا بــالــدمــوع
وسلّمتهــا لمهــبّ الــريــاح
رجعــت بخفــي حنيــن
بكفيــن فــارغتيــن .[1]

تنكفئ الشاعرة إلى ذاتها، فترثيها إذ دخلت الحياة بيدين فارغتين وتخرج منها بخفي حنين وكفين فارغتين، لقد امتد العمر بالشاعرة لتكتب في ديوانها الأخير **(اللحن الأخير)** مراثي للنفس، وسني العمر، إنها ترى آمالها وأحلامها تنتهي واحدة تلو أخرى فلا تملك سوى البكاء عليها، لقد تراءى لها مشهد النهاية وهي تخرج من الدنيا كما دخلتها، إن كان للآخرين امتداد بأبنائهم، فإنها تخرج من الدنيا وقد أُسدل ستار على وجودها، هنا تجد الشاعرة نفسها تستدعي من عمق الموروث الإنساني شخصية الأعرابي وقد عاد لقومه بخفي حنين بعد أن أضاع ناقته ومتاعه الذي عليها لطمعه في الخفين، توظف الشاعرة القصة عبر سياقها مستفيدة من مميزاتها في دعم النص الحاضر، ينضاف إلى ذلك أن سحبها للشخصية التراثية من الزمن الماضي، إلى الزمن الحاضر جاء مظهرا التوافق والتشابه بين الموقفين والشخصيتين فكلاهما أضاع الكثير مقابل اللاشيء.

- **مع الأدب العربي الحديث**

ما أن ترى الشاعرة بوادر نصر تلوح بالأفق، بعد أن نهضت الشجرة، ونزلت الأمطار محمَّلة بالثورة التي جاءت عبر مخاض، حتى تهتف منشدة نشيد الحرية فتنطلق بالقول:

[1] اللحن الأخير، فدوى طوقان، حلم:67-68.

حريتي! حريتي! حريتي
سأظل أحفر اسمها حتى أراه
يمتد في وطني ويكبر ـــــ ويظل يكبر ويظل يكبر
حتى يغطي كلّ شبر في ثراه ـــــ حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كلّ باب
والليل يهرب والضياء يَدُّك أعمدة الضباب
حريتي! حريتي ![1]

إن شبان الانتفاضة الذين هبّوا من رقدتهم، وأصبحوا فدائيين، يروون ثرى الــوطن بالــدماء الزكية، ليشتروا له الحرية، هؤلاء الشبان بعثوا الأمل في النفوس، فأزهر أغنية محفورة في كل شبر من ثرى الوطن، وتكبر معه فتصل كلّ الأبواب المغلقة لتفتحها بنور الحرية، ففي قولهـا: (حتى أرى الحرية الحمراء تفتح كلّ باب) تسحب المتلقي لقول **أمير الشعراء أحمد شوقي:**

وللحرية الحمراء باب بكلّ يدٍ مضرجةٍ يُدَقُ[2]

يشير المعنى في النصين للثمن المبذول من أجل الحرية، ففي وصف الحرية بالحمراء، تأكيد على أنها لاتُنال إلا بالدم، وتدعم هذا المعنى في موضع آخر فتقول:

لكنّ للثـأر غـدا هبـّةً جارفة الهول، عصوفا عمم
فالضربة الصماء قد ألهبت في كلّ حرّ جـذوة تضطرم
لن يقعد الأحرار عن ثأرهم وفي دم الأحرار تغلي النقم![3]

تتناص مع الشاعر نفسه وفي ذات القصيدة في:

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، حرية شعب:428.
[2] ديوان أحمد شوقي، مداخلة وتحقيق د.إميل . كبا، ج2، دار الجيل – بيروت، 1995م :379.
[3] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، بعد الكارثة:109.

وللأوطان في دم كل حرّ   يد سلفت ودين مستحق[1]

فالأحرار لا ينامون عن حقهم، ولا يهدأون ما دامت الأوطان لا تنعم بالحرية، لذا يملأ الأمل قلب الشاعرة ووجدانها، أمل دافق بعودة الحق على يد هؤلاء الأبطال.

ولها في التناص مع الشاعر المهجري إيليا أبي ماضي لقاءات كثيرة منها: قوله في قصيدة الدمعة الخرساء [2]

أكذا نموت وتنقضي أحلامنا   في لحظة وإلى التراب نصير
وتموج ديدان الثرى في أكبدٍ   كانت تموج بها المنى وتمور

حيث تقول:

ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي
وغدا تلقى إلى القبر بقاياه الغوالي
وَيْ! كأني ألمح الدود وقد غشّى رفاتي
ساعيا فوق حطام كان يوما بعض ذاتي
عائثا في الهيكل الناخر، يا تعس مآلي! [3]

نجد المعنى عند كليهما واحدا إلا أن إيليا تناول في سطرين شعريين المعنى الذي تناولته فدوى في خمسة أسطر.

وفي قصيدة الفراشة المحتضرة لإيليا [4] نجد فدوى في قصيدة الشاعرة والفراشة [5] تتناول المعاني التي تناولها.

---

[1] ديوان أحمد شوقي، د. إميل. أ. كبا:379.
[2] ديوان إيليا أبو ماضي – شاعر المهجر الأكبر، دراسة الشاعر زهير ميرزا، دار العودة –بيروت :363.
[3] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، خريف ومساء:12.
[4] ديوان إيليا، دراسة زهير ميرزا :522.
[5] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، الشاعرة والفراشة:14.

وإن كان لإيليا ملحمة الطلاسم التي يقول فيها:

جئت، لا أعلم من أين، ولكنّي أتيت
ولقد أبصرت قدّامي طريقا فمشيت
وسأبقى ماشيا إن شئت هذا أم أبيت
كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي / لست أدري! [1]

كما تتناص مع إيليا بالفكرة في قصيدة **في ضباب التأمل** تقول فيها:

لم جئت للدنيا؟ أجئت لغاية هي فوق ظني؟
أملأت في الدنيا فراغا خافيا في الغيب عني؟ [2]

وقد تناصت معه بكافة الصور؛ سواء بالمعنى أو اللفظ أو كليهما، ويكون التناص أحيانا بالعنوان، وأحيانا أخرى بالوزن والموسيقى.لقد غطت في تناصاتها مساحة زمنية واسعة غاصت بها في بحور التراث الإنساني عبر العصور الممتدة من الجاهلي، وحتى العصر الحديث مع ما بينهما من عصور وما زخر به شعرها من تناصات لهذا الزمن الممتد.

- **التناص من التراث الغربي**

تلتقي فدوى مع الأدباء الغربيين في أكثر من موقف سواء مع نيتشة أو إليوت،أو مع هيجو وهمنجوي وغيرهم، ففي تناصها مع التراث الغربي تستدعي شخصية الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس من خلال نظريته القائلة: " **بأن النار هي أصل الوجود** " فتقول:

أمن عنصر النار أعماقية؟
أروحك يا نار بي ثاوية؟
فما هذه العاطفات الحرار
لها في الجوانح أي استعار [1]

---

(1) ديوان إيليا أبو ماضي، دراسة زهير ميرزا :191.

(2) الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، في ضباب التأمل:49.

تتأمل الشاعرة النار ونفسها فتجد لونا من التشابه بينهما، إنّ الثورة الكامنة في أعماقها تشبه نضنضة النار، فتتساءل في تناص خفي مع هيرقليطس عمّا إذا كانت النار هي أصل الإنسان بدلا من الطين، فهي ترى أنها تسكن جوانحها، وتستعر داخل جسمها روحا وقلبا وكأنها خلقت منها، وإن كان الجان قد خلق من مارج من نار، فإن الشاعرة تكاد تشاركه في أصوله إشارة منها بتفوقها على البشر في الأحاسيس والمشاعر الفوّارة التي تعتور أعماقها.

ب – بين الأرض اليباب ل ت. س. إليوت وأردنية فلسطينية في إنكلترا

التقت فدوى مع ت. س. إليوت في أكثر من قصيدة إلا أن قصيدة "أردنية فلسطينية في إنكلترا" من أكثر القصائد اكتنازا للثقافة الإليوتية. كتبت فدوى قصيدتها وأهدتها لصديقها الغريب، وجعلتها في قسمين، كل قسم يمثل حركة موسيقية متميزة مما منحها فرصة التنقل في المشاعر بين: الدهشة حين ظن أنها يهودية إلى الاستغراب والاشمئزاز من الضبابية التي يحياها الإنسان في الغرب، واستسلامه لبرامج غسل الأدمغة بواسطة الإعلام الموجه، وصولا إلى استعراض الوضع الفلسطيني.

لقد تناص إليوت مع الآنسة جسي وستون في أكثر من موضع يقول " **إن كتاب الآنسة جسي وستون " من الطقس إلى القصة الخيالية " عن أسطورة الإناء الطاهر لم يوعز إليّ بعنوان القصيدة فحسب بل وبهيكلها والكثير من رمزيتها العارضة"**

وإن كانت الآنسة جسي اختارت لكتابها اسم **(من الطقس إلى القصة الخيالية)** فإن فدوى جعلت السؤال عن الطقس مقدمة قصيدتها للولوج في قصة حقيقية.

تبدأ فدوى قصيدتها بـ**(الطقس كئيب وسماؤنا أبدا ضبابية)** عبارة حاول الآخر أن يفتح بها الحوار، ثم أتبعها بسؤال عن موطنها **(من أين أسبانية)** فتجيبه **(كلا أنا من ..الأردن)**

---

[1] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان، نار ونار:78.

نقاط وضعتها تعبيرا عن ترددها، وكأنها تنبهت إلى ما يجب أن تقوله، وحين قال لها **(عفوا من الأردن؟ لا أفهم)** صرّحت بهويتها الحقيقية وقالت **(أنا من روابي القدس- وطن السنى والشمس)** تصدم لفهمه المغلوط وجهله بالانتماء الحقيقي لمدينة القدس ونَسْبِهَا لليهود، فنجدها تصرخ، ويتخيلها المتلقي كما لو أنها تضرب رأسها من هول الصدمة، فتنطلق بحماس ممزوج بالصدق تقول **(يا، طعنة أهوت على كبدي – صمّاء وحشية)** يلتقي هذا الجزء مع إليوت، إذ بدأ أرضه اليباب بالحديث عن أشد الشهور قسوة متمثلا في إبريل؛ حيث يتفتح الليلك، ثم يتبع الحديث عن الطقس بالسؤال عن موطنها، هو لم يذكر السؤال إلا أنه يفهم ضمنا من خلال إجابتها حين قالت **(فأنا لست روسية إذ أنني ألمانية الأصل من ليثوانيا)** وتنطلق فتاة إليوت من حديثها عن موطنها للحديث عن طفولتها، أما فدوى فتنكفئ إلى الداخل وتبدأ بالحديث عن حقيقة قضية الوطن الذي تنتمي إليه ومعاناة الشعب الذي تنحدر من سلالته، إنها تحمل القضية في عقلها وبين ضلوعها.

وكما كانت فكرة الحب عند أهل الأرض اليباب فكرة مليئة بالغدر والخيانة، كذلك كان الكذب والخداع الذي يسيطر على الغرب نتيجة التزييف في حقائق التاريخ لتتناص معه عكسيا، وتلتقي فدوى مع إليوت بوصفه المدن بالزائفة لتجعل الضباب يغشى سماء المدينة فيطمس الضياء تقول:

هيهات! كيف تعلم؟
هنا الضباب والدخّان في بلادكم
يلفلف الأشياء.. يطمس الضياء..
فلا ترى العيون غير ما
يُراد للعيون أن تراه..

وكما أن إليوت لم يقدّم لنا حلا واكتفى بتتبع خطوات الفتاة بعد رحيل حبيبها عنها، كذلك فدوى شرحت للآخر حال شعبها، وما آل إليه ثم عرجت على حقيقة التزييف، وحالة الغش الإعلامي الذي يحياه أهل هذه البلد.

كان عنصر القنوط والعذاب النفسي هما المسيطران على إليوت في الجزء الخامس والأخير من رائعته؛ حيث يقول **(هنا لا يمكنك الوقوف أو الاسترخاء أو الجلوس)** و**(ترى هل في مقدوري أن أبعث شيئا من النظام في هذه الأراضي)** كذلك فدوى تختم قصيدتها بقولها:

هيهات! . كيف تعلم؟
هنا الضباب والدخّان في بلادكم يلفلف الأشياء.. يطمس الضياء..
فلا ترى العيون غير ما
يُراد للعيون أن تراه..

بدأت فدوى قصيدتها بالحديث عن ضبابية الطقس وأنهتها بالحديث عن ضبابية الفكر، فتجسد الضباب مسيطرا على كل ما في المدينة كذلك كانت أرض إليوت تغرق في يبابه وضبابية العلاقات القائمة بين أهلها.

تعتبر قصيدة فدوى – كما إليوت – قصيدة الثقافة لذا تحتاج لقارئ ضمني يفهم ما بين السطور وإن كانت كلماتها سهلة خالية من التعقيد؛ بحيث يمكن للإنسان البسيط قراءتها إلا أنّ المثقف والإنسان العادي، كلٌّ منهم يفهم القصيدة بحسب ثقافته.

وهناك تعالقات كثيرة في نصوص فدوى مع إليوت؛ كما في **(نبوءة العرافة)** حيث وظف كلّ منهما أسطورة العرافة سيبيل التي أحبّها أبوللون إله الموسيقى والتنبؤ عند الإغريق والرومان، فمنحها القدرة على معرفة المستقبل وحياة مديدة تعادل ذرات الرمال التي كانت تحملها في قبضة يدها، لكنها نسيت أن تطلب منه القدرة على تجدد الحيوية في داخلها، فذبلت تدريجيا ووهنت صحتها إلى حد أنها باتت توضع في قاروره، فصار الموت أسمى أمانيها.

ج – كما يزخر نص الشاعرة بتقنية متميزة في استدعاء النصوص الغائبة وتوظيفها على صورة مقولات مقتبسة، تجعلها كمقدمات لقصائدها، ثم توظفها داخل النص. ومن أمثلة ذلك أنها تقدّم لمجموعة القصائد المعنونة بـ**(قصائد إلى نمر)** بفقرة تذيلها بـ**(اعترافات القديس أوغسطين – الكتاب الرابع)**[1].

ء – وهناك شكل آخر من أشكال التناص أدخلته الشاعرة في ثنايا أعمالها الشعرية الكاملة ليشكل قطعة من فسيفساء هذه الأعمال، يتمثل في أنها تورد نصّا أو مقولة لآخرين تقدّم بها لنصها فتكون بؤرة التحاور مع تلك النصوص، يمثل التناص فيها استغراقا كاملا للقصيدة بأسرها، وقد ورد هذا النوع من التناص حوالي إحدى عشرة مرّة في الأعمال الكاملة – في حين خلا الديوان الثامن من هذا اللون للتناص – يتشابك المعنى فيها مع النص، ومنها ما هو من التراث العربي القديم، وبعضها من التراث الأدبي الحديث، وبعضها من التراث الغربي.

فتقدم لقصيدة أمنية جارحة! بقول هند بنت عتبة [2]

" إن تقبلوا نعانق "
" ونفرش النمارق "
" أو تدبروا نفارق "
" فراق غير وامق "
هند بنت عتبة[3]

وفي قصيدة **(على قمة الدنيا وحيدا)**، تقدم لقصيدتها **(إلى الشهيد وائل زعيتر)** وقد انفجرت فيها مشاعر الغضب والحقد على اليد الجبانة التي امتدت إليه بالغدر – تقدم لها بقول غسان

---

[1] أوغسطيين قديس جاء بعد المسيح بمائتي عام، قضى اغسطينوس "من عمره ثلاثة وثلاثين عاماً في اتباع الضلالة والجهالة، إلى أن لاحت له تباشير النعمة فبُهر بأشعتها، فلاذ بظل الدين الصحيح؛ وبلغ من درجات القداسة أعلاها." اعترافات القديس أغسطينوس :7.

[2] الأعلام – قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين –بيروت، مج8، ط11، مايو 1995م :98.

[3] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان :484.

كنفاني الوارد في روايته **(ما تبقى لكم)** إذ يقول: " **أورثني يقيني بوحدتي المطلقة مزيدا من رغبتي في الدفاع عن حياتي دفاعا وحشيا** "[(1)].

لقد كانت غربة وائل وآلام وطنه دافعاه لحمل رسالة القضية، وشرح حقائقها أمام عيون العالم اللامكترث، وفي مقابل الإعلام الصهيوني المضلِّل، فأصبح يشكل خطرا على العدو وأعوانه، بعد أن فشلوا في شراء ضميره وحسّه الوطني، فكادوا له؛ وفي غفوة من الليل، تسللوا في الظلام بينما كان صاعدا لغرفته في الفندق، وفي جيبه (ساندويتش) كان يفترض أن يكون عشاءه، إلا أنه لم يُمنح فرصة العشاء الأخير، فاقتنصوه برصاصات غدرهم في 1971/10/16م ليكون أول شهيد للدبلوماسية الفلسطينية، وإن كانت وحدة غسان المطلقة قد أورثته مزيدا من الرغبة في الدفاع عن الحياة، فإن وائل الذي استعصى على العالم دافع عن حياته، حتى انتزعها من فم الموت، فكان موته بداية حياة وتفجير ثورة.

تقول فدوى:

أيها الرافض للموت هزمت الموت حين
اليوم مت [(2)]

إن كان هذا التقديم للقصيدة لونا من ألوان التناص، فإننا نجدها في لون آخر قد جعلت من التناص عنوانا لقصيدتها، فهي حين تبكي شهداء الفردان **(كمال ناصر ومحمد يوسف النجار وكمال عدوان)** تعنون بكائيتها بـ**(ذهب الذين نحبهم)**[(3)] مستلهمة موقف الشاعر الجاهلي عمرو بن معد يكرب الزبيدي وقد التفت فلم يجد أصحابه حوله، إذ قُتلوا في المعركة وظلّ وحيدا مُحاطا بالوحشية والوحدة فقال:

ذهب الذين أحبهم   وبقيت مثل السيف فردا[(4)]

[(1)] السابق :469.
[(2)] الأعمال الكاملة، فدوى طوقان :473.
[(3)] نفسه :432.
[(4)] شعر عمرو بن معد يكرب، جمع وتحقيق مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية، دمشق، 1974م :66.

إن عمرو بن معد يكرب؛ رغم شجاعته وقوته يحسّ بالضعف لغياب رفاقه، فما بال الشاعرة والتي تمثل الأنا الجماعية (كلّ فلسطيني) وقد أطفئ ضياء ثلاثة نجوم في ليلة واحدة، في وقت نحن في أمسّ الحاجة لمثل شجاعتهم وقوتهم، يُقتلون غدرا ولمّا يكملوا مشوارهم النضالي بعد، فتكون أسعد لحظات عمر قاتلهم (إيهود براك) إذ يرى بياض عيني كمال ناصر يزيل سوادهما، لقد غرس غيابهم في النفس الحسرة والأسى، حُمّلا للعنوان ليعكس سيطرة الوحـــدة والتمـــزق والضيق على روح الشاعرة مما يدفعها إلى تكرار العبارة ثلاث مرات، واحدة فـــي العنـــوان، ومرتين في ثنايا النص، وكأنها تخصّ كلّ نجم بعبارة توجهها له.

مما سبق نلاحظ أن الشاعرة غطت في تناصاتها مساحة زمنية واسعة غاصت بها في بحـــور التراث الإنساني عبر العصور الممتدة من الجاهلي، وحتى العصر الحديث مع ما بينهمـــا مـــن عصور وما زخر به شعرها من تناصات لهذا الزمن الممتد.

فـــدوى والإبـــداع

يعرّف **فرويد** المبدع بأنه إنسان محبط في الواقع لأنه يريد الثروة والقوة والشرف والحـــبّ، لكنّه تنقصه الوسائل لتحقيق هذه الإشباعات ومن ثمّ فهو يلجأ إلى التسامي بها، وتحقيقها خياليا، ومن خلال قوة تأثيراته في المتلقين لفنّه يحصل الفنان على بعض هذه الإشباعات أو كلّها. وقد ساوى فرويد كثيرا بين فهمه للإبداع الفني، أو الأدبي، وبين تصوراته الخاصة حول الأمراض النفسية.

أمّا **بيكاسو** فيعرّف المبدع بأنه: وعاء مليء بالانفعالات التي تأتيه من كلّ المواقع، من السماء والأرض، من قصاصات الورق، ومن شكل عابر، أو من نسيج عنكبوت... والمبدع يودع مـــا يرى أو يسمع أو يقرأ ليتخفف من وطأة الانفعالات وازدحام عقله بالرؤى.
وقريبا من ذلك، يرى الدكتور علي الجسماني أن الفعل الإبداعي يرتبط في الغالب بتوتر نفسي وضجيج وجداني، وتهيج انفعالي يكاد يغشى180كيان المبدع كلّه. فيعمل المبدع في أحضان

الكون مضيفا على فنّه أو أدبه إشعاع ذاته بما في محتواها من اللاشعور، فهو يبدع وكأنه بإبداعه يترجم ما تتملاه حواسه وينقله إلى الملتقى فتهتز نفسه لذلك الأثر المنقول إليها اهتزاز الوتر بفعل أنامل موسيقار مغنّ.

كما يرى الدكتور الجسماني أن المبدع يبدع حين يحسّ بحالة (النحن) تلّح عليه وتلحق. فهو وإن تكلم بضمير (الأنا) لكنّ أناه هذه لا حدود تفصلها عن سائر الأنوات الأخرى في محيطه الاجتماعي فهو دائما بحاجة إلى (النحن) وإحساسه بهذه الحاجة يُعَدُّ من دواعي إبداعه.

وفدوى التي انفصلت عن مدرستها وهي في الصف الخامس الابتدائي تماما كما اقتطع حبلها السرّي من رحم الأم، إلا أنّ بذرة الرفض الكامنة في أعماقها جعلتها تثور ثورتها البيضاء المسالمة في الظاهر، الطافحة إصرارا وغليانا في أعماقها، ثقفت نفسها، بداية أخذ أخويها إبراهيم وأحمد بيدها، لكنّها سرعان ما أدركت ضرورة الاعتماد على النفس فهيأت نفسها على مواصلة الدرب.

أبدعت ثمانية دواوين، إضافة إلى ثلاثين قصيدة من شعر البواكير لم تضيفها إلى دواوينها، جمعها الدكتور يوسف بكار في كتاب أسماه **(الرحلة المنسية)**، كما وثقت للأحداث التي مرت بها في حياتها عبر كتابين: **الأول: رحلة جبلية رحلة صعبة، والثاني: الرحلة الأصعب.**

وما بين الصعوبة والوعورة في رحلتها عاشت فدوى حياتها، وكما ذكرنا فإنّ القلق والضغط سواء أكان اجتماعيا أم نفسيا هما التربة الخصبة للإبداع، وبتتبع سيرة فدوى نجد أنها وقعت فريسة لهذين العاملين، اللذين أنتجا شعرا صادرا عن نفس مأزومة، فظهرت أوجاعها وأحزانها وقد عكستها مرآتها الشاعرة مسطورة في قصائد تنضح بعذاباتها وشقوتها ووحدتها الصامتة، مما جعلها تطلق على زمنها اسم **(زمن القهر والكبت)** جامعة في هذه التسمية خلاصة ما تعانيه.

والقلق الذي تحياه فدوى من النوع الذي يرتبط ارتباطا إيجابيا بالتفاوت الكبير بين الذات المدركة والذات المثالية، لأنّ المرء يزداد قلقا كلما ألحت عليه الذات المثالية في التطلع إلى الأفضل في الأداء، وكلما كان أرهف حسّا تاقت نفسه إلى تجسيم معاناته ومعاناة الآخرين.

فثمة قانون **(دولبوف)** في التوتر مفاده في علم النفس أن التوتر **يحدث لدى الإنسان عندما لا يكون هناك توافق بين ما يسعى إليه الفرد وبين المنبه الذي يثير الفكرة أو الذي يؤدي إلى السلوك، وأن خفض التوتر إنما يتحقق بتحقيق هدف التوافق بين الشخص وواقعه."** وهذا ما يبدو بوضوح لدى فدوى فهي في حالة عدم مصالحة مع نفسها أو توافق بين ما تريد وما هو واقع. تقول " **أخذت أحسّ أن المساعدات المستأجرات في البيت أكثر حرية وسعادة مني، وظللت أعجز وأضعف من أن أفرض نفسي على الأشياء والأمور التي كانت تجري من حولي. كنت على وعي بمهانة هذا الوضع وبعجزي عن تحطيمه والخروج من إطاره. هكذا قام خصام لا هدنة فيه بين نفسي المقهورة بالكبت، وبين الواقع المتجهم الذي أحياه مما أوجد في نفسي انفصاما شقها إلى نصفين: نصف كان يبدو للأعين مستسلما خاضعا ونصف كان يرعد ويبرق تحت السطح ويكاد يدمر نفسه، وظللت أعاني درامية التيار الذي يجري تحت سطح الماء الساكن وكأنني واحدة من شخصيات تشيكوف."**[1].

إلا أنها ممتنة لتلك القيود التي قيدتها فخلقت في نفسها قلق وتوتر دائبين مؤمنة بأن الأزمات تصنع المعجزات فتقول " **أما بالنسبة لوضعي الخاص فقد صرت فيما بعد أشعر بالامتنان تجاه الذين أرادوا خنقي بالقسوة وسوء المعاملة، فلولا فظاظتهم لما نمت قدرتي على التشبث بما كنت أصبو إليه من مطمح أدبي، ولو أنهم حاولوا قتل تطلعاتي بالمحبة واللين لأطفأوا فيّ الشرارة الكامنة، ولو كانوا استعملوا اليد الحريرية في محاولة خنق تطلعاتي بدلا من اليد الحديدية لأفلحوا ونجحوا فخيوط الحرير الرقيقة الناعمة تكون عادة أقدر على الخنق فحين كنت أقع تحت ممارسة ضغوطهم عليّ كنت أشعر أحيانا أنني تحطمت فعلا، وأغرق في بحر من اليأس ولكن هذا التحطم كان يصل بي إلى نقطة بالذات عندها كان يحصل شيء آخر فحين يصل المرء إلى قاع هوة اليأس، تدب فيه شرارة الحركة لتدفعه إلى العمل على الخروج من الهوة، وهكذا كان الصراع بيني وبين القوى المضادة يشتد من جديد ليؤكد لي فيما بعد صحة النظرة الدياليكتيكية للحياة."**[2]

بقدر حاجة المبدع إلى النحن وافتقاره لها يظهر عجز هذا المبدع عن التأقلم والعيش مع الجماعة، ففدوى محرومة من الحياة الاجتماعية الجماعية، رغم أن البيت يعج بساكنية من أخوة

(1) رحلة جبلية، 95-96.

(2) رحلة جبلية، 100.

وأخوات وأعمام وعمّات بأبناء وأحفاد إلا أنّ اغترابها النفسي عنهم جعلها تنزوي وحيدة في أحد أركان البيت، لا تقيم علاقات مع أيٍ من أبناء عمومتها، بل كانت علاقتها بهم سلبية تقوم على شيء من الغيرة.

كانت نفسية المبدع في داخلها تجعلها دائما في وضع تقييمي لنفسها ولأوضاعها، غير راضية عن حالها ووضعها، تطمح بأفضل مما تجد، تقول "**لم أكن يوما براضية عن حياتي أو سعيدة بها، فشجرة حياتي لم تثمر إلا القليل وظلّت روحي تتوق إلى إنجازات أفضل وآفاق أرحب**"[(1)]

وهي تلخص صعوبة الحياة التي واجهتها في مقدمة كتابها رحلة جبلية حيث تقول " **إنّ البذرة لا ترى النور قبل أن تشق في الأرض طريقا صعبا، وقصتي هنا هي قصة كفاح البذرة مع الأرض الصخرية الصلبة، إنها قصة الكفاح مع العطش والصخر – لكنها تدرك – أن الكفاح من أجل تحقيق الذات يكفي لملء قلوبنا وإعطاء حياتنا معنى وقيمة.**"[(2)]

تعلن عن هدفها من هذه الحرب التي أشعلتها من وراء ستار، حربا ضد منظومة العادات والتقاليد، فكل ما تريده هو كسر تلك القوالب التقليدية الجامدة، هذه القوالب التي تتحكم في حركات البنت وسكناتها فتضعها في قمقم لا يمكنها الخروج منه أما هي فتقول " **كنت توقا مستمرا إلى الانطلاق خارج مناخ الزمان والمكان هو زمان القهر والكبت والذوبان في اللاشيئية، والمكان هو سجن الدار**"[(3)]

لذا نجدها ككل المبدعين تلجأ إلى العمل، فالانطلاق لا يتحقق إلا بالعمل تقول " **لقد أدركت أن العمل هو الوجه الآخر للحلم والإرادة...وقررت أن أتعامل مع هذه العملة ذات الوجهين الإرادة والعمل.**"[(4)].

ولأن العلاقة بين القدرات الإبداعية والسمات الشخصية هي علاقة دينامية تفاعلية نفسية؛ فإن الشاعرة حين تجيش في نفسها عوامل التوتر والقلق، وتحتبس في صدرها بواعث التعبير عمّا يعتمل في بواطن ذاتها، تأتي كل قصيدة لديها تعبيرا عن تجربة مرّت بها، لقد نصحها إبراهيم ألا تغرق في أحزانها قائلا لها: **إنّ الناس لا تهمهم مشاعرنا الخاصة**، ومع ذلك ظلّت

---

(1) رحلة جبلية، 9.

(2) السابق، نفسه.

(3) رحلة جبلية، 10.

(4) السابق، 11.

محاولاتها الشعرية تدور في إطار ذاتي لفترات طويلة، لا تسجل إلا آلامها ومشاعرها الخاصة، وهي ترجع ذلك إلى طبيعتها الحزينة الانطوائية والتي جعلتها تستغرق دائما في الانكفاء على الذات.

في قصيدة **إلى صورة** تظهر معاناتها ويحسّ المتلقي بخفقات قلب الشاعرة وأزماتها الانفعالية وهي تقول:

اذهبي، واعبري الصحاري إليه
فإذا ما احتواك بين يديه
ولمحت الأشواق في مقلتيه ـــ مائجات أشعة وظلالا
مفعمات ضراعة وابتهالا ـــ فاحذري، لا تبوحي
لا تبيني تأثرا وانفعالا ـــ واكتمي عنه ما يزلزل روحي
منه، واطوي هواي عن عينيه

يظهر اضطرابها وخوفها من الإعلان عن مشاعرها، كما ظهر تأثير معاناتها منّ التهميش والذوبان واللاشيئية وسيطرتهم على فكرها، ظهر ذلك في التستر وراء اسم مستعار تنشر قصائدها من خلاله، اختارت اسم دنانير تلك الجارية في بلاط الرشيد، ولم تستأنس باسم واحدة من الشاعرات الحرائر أمثال الخنساء وعاتكة وغيرهن.

يُذكر في علم النفس التحليلي عن الشاعر بأنه يصبح بالخلق الإبداعي طبيب نفسه، وأنّ شعره إفراغ لشحناته الانفعالية يتخفف منها فيفيد ويستفيد، أي أنه ينفع الآخرين بإبداعه وينعش ذاته بارتواء عاطفته عمّا عبّرت عنه قريحته الفياضة، كذلك نجد فدوى لا تجد من البشر من تشكو إليه ويخفف عنها ليس لها إلا أفكارها وأوراقها فتأخذ من شعرها دواء تستطب به من أزماتها، فتخفف عن نفسها وتسعدنا بما تكتب فتَسعَد وتُسعِد.

يقول علماء النفس إنّ التجديد لدى المبدع لا يكون مقصودا بحد ذاته، بل يُعبّر عن هذا القلق العام وعن النزوع الشامل نحو التغيير وهذا ما نجده عند فدوى، كانت استجابتها للتجديد أسرع مما يتوقع، جاءت استجابتها للتجديد في نظام القصيدة سريعة، حتى إنها سبقت في تطبيقه نازك الملائكة التي نظرت له، وسرعة الاستجابة لديها ناتجة عن قلق عميق يعتريها، إضافة

لرغبة في الولوج إلى شكل جديد لم يكتبه شقيقها إبراهيم وهي التي اتهمت لفترة بأن ما تقوله من شعر إنما هو من نظمه.

تعلن عن سر رغبة التجدد التي تسكنها فتقول " **كانت هناك بذرة صغيرة تأبى الاكتفاء بذاتها وتنزع إلى التجدد والتغيّر، تنزع إلى أن**184**تصير شيئا آخر، فهي تأبى الثبوت**

والاستقرار، كنت أحسّ بتلك البذرة تتحرك في داخلي كدينامو لا يهدأ، وكنت أحسّ في الوقت نفسه بالقالب الفولاذي الذي أقبع داخله يعمل على خنق تلك البذرة لتصبح فيما بعد بركاناً يمكن أن ينفجر في أية لحظة ليطيح بالقاعدة والأساس الذي قام عليه ذلك القالب اللعين"[1].والشاعر المبدع يرى أن الوزن الشعري ينطوي على دلالة شعورية يستعذب من خلالها الكشف عمّا يعتمل في نفسه وعمّا يجول في خاطره، والشاعرية الأصيلة ليست صياغة للحقائق المقررة وإنما هي استكشاف لهذه الحقائق بلغة تؤثر تأثيرا مباشرا في المستمع أو القارئ، كذلك نجد من قصائد فدوى ما يحمل موسيقى مؤثرة يقع المتلقي تحت سيطرتها، حتى يجد نفسه متفاعلا معها ومشاركا إياها في الموقف وكأنه يحيا الجو النفسي الذي تحياه الشاعرة نفسها، فيصبح كلاهما؛ المبدع والمتلقي وقد توحدا في معاناة نفسية متفاعلة. ظلت تهتم بالديباجة الكلاسيكية والكلمة الرنانة حتى عام 1940 بعدها شعرت أن هذه الديباجة تعيق التدفق والانطلاق ويكبل الجيشان العاطفي في داخلها فوجدت أن أدب المهجر قريب من تكوينها النفسي وتركيبها الذهني، كذلك كان الحال مع شعراء أبولو كناجي والشابي، بدأت تدير ظهرها للديباجة وأصبح همها الجمال مع البساطة والصدق بعيدا عن التكلف، ساهمت في تطوير شكل القصيدة العربية المعاصرة فتخلت عن البيت ذي الشكل التقليدي والإيقاع الرتيب. وتظل النفس المبدعة وفعل الإبداع كلّ منهما يؤثر في الآخر فكثيرا ما تصنع الحياة القلقة والمضطربة مبدعا، كما يمكن في المقابل أن يؤثر الإبداع على حياة المبدعة الأنثى فتصبح إنسانة مضطربة وقلقة، ظل شعرها انعكاسا مباشرا لأحزان الشعب الفلسطيني العظيمة، وآماله الكبيرة، فكانت الناطق باسمه – في بساطة ويسر – لما يعتمل بداخل نفسه، وفي مختلف مواقعه وحالاته.

وهي تقف في رأس قائمة الرعيل الأول من شاعرات فلسطين الجريئات، حيث اقتحمت خضم الحياة الأدبية، وخاضت عبابه مجدّفة مع التيار تارة، وعكسه تارة أخرى، وخرجت بالقصيدة

من تحت رداء الكلاسيكية، فأسهمت بحظ وافر في هذه الحركة الريادية، وألبست قصائدها بردة التجديد؛ وأخرجتها بأشكالٍ ومضامين جديدة، فكان خطابها صورة معبّرة عن نفسيتها، محددا توجهاتها.

---

[1] رحلة جبلية، 99.

الفصـــــل الرابـــــع

- قدوى تعزف لحنها الأخير وتمضي
- أعمـــــالهـــــا

فدوى تعزف لحنها الأخير وتمضي

تقول لغة العامة المكتوب يقرأ من عنوانه، وفي لغة النقد نقول إن العنوان هو سـمة العمـل الأدبي وعتبة النص وهو مفتاحه.

بالنظر إلى ديوان فدوى الأخير وانطلاقا من صفحة الغلاف نجده يوحي بالأفول والتلاشي من العنوان وحتى النهاية، رغم ما حاولت هي أن تضفيه عليه من شعاع من أمل يشق طريقه وسط الزحام، إلا أن هذا الأمل بدا باهتا منكسرا لا وجود له إلا في الخيال وأرض اللا وجـود، وإذا تتبعنا شكل ديوانها الأخير – والذي صدر في الألفية الثانية وبعد ثمانية عقود عاشتها يوما بيوم وساعة بساعة –إذا تتبعناه – نجدها تضفي على الغلاف لونا قاتما، وإن كان أخضر بلون زيتون بلادها إلا أنّه داكن، في حين طبعت من صورتها الظل أو ما يعرف بالنيجاتيف، وكأنها تقـول صرت ظلا يسير على الأرض بلا حجم ولا مقاس محدد، الورق المستخدم من الدرجة الثالثـة في الورق: أسود، وخشن وكأنه بقايا من بقاياها، ثم نصف النخلة التي تظلل كوكبا كان في فترة زمنية ليست بالقصيرة يشع نورا وبهاء، أما جذور هذا الجزء المتبقي من النخلـة إنمـا هـو مقطوعة من النوتة الموسيقية، هذه المعاني وغيرها أودعتها فدوى في هذا الديوان لتشركنا معها في رحلة النهاية التي بدأت تلملم لها أوراقها، وتهم بمغادرة المكان الذي ما هان يوما عليها منذ كانت طفلة تفكر في الانتحار – فتعزف من خلاله آخر ما لديها من ألحان، بعد أن أشركتنا من قبل في رحلة المجيء للحياة وما تلاها من أحداث عاشتها في حياتها على المستويين الشخصي، والوطني، وتطبع على الغلاف الخلفي جزء من قصيدة تحمل نفس اسم الديوان (اللحن الأخير)

إذا ما انتقلنا للحديث عن عدد القصائد المضمنّة في هذا الديوان نجدها تسع عشرة قصيدة، لقد أرادت أن تجعلها عددا أحاديا مفردا لتؤكد أنها هكذا كانت دائما، حتى وهي منخرطة في الحياة الاجتماعية والوطنية مع الجموع كانت الوحدة تسكنها وتعشش في أعماقها، علما بأنه كان لهـا أن تجعل القصائد عشرين، خاصة أنها كانت تملك في زمن تجهيز الديوان للطباعة أكثر مـن قصيدة من بينها قصيدة (هذا الكوكب الأرضي) وقد قرأت عليّ جزءا منها تقول فيها:

لو بيدي

لو أني أقدر أن أقلبه هذا الكوكب

أن أفرغه من كلّ شرور الأرض

أن أقتلع جذور البغض　　　لو أني أقدر لو بيدي

أن أقصي قابيل الثعلب　　　أقصيه إلى أبعد كوكب

أن أغسل بالماء الصافي　　　إخوة يوسف

وأطهرّ أعماق الأخوة　　　من دنس الشر.

لو بيدي

أن أمسح عن هذا الكوكب

بصمات الفقر　　　لو أني أقدر لو بيدي

أن أجتث شروش الظلم　　　وأجفف من هذا الكوكب

أنهار الدم.

لكن هكذا فدوى دائما تحب أن تجعل أعمالها انعكاسا لنفسيتها وأحوالها.

بتتبع قصائد الديوان وبحسب ترتيبها لهذه القصائد نجد أول قصيدة تتصدر الديوان هي قصيدة (بعيدا جدا) رغم أن البعد في حدّ ذاته يوحي بالمرارة والألم، إلا أنها أضافت له وصف (جـدا) لتزيد من هذه المرارة، وفدوى التي تجمع المتناقضات من قوة وضعف، شدّة ولين، تحـاول ألا تستسلم لهذا البعد وعدم الوجود، لقد حاولت محاورته وادعاء **حيازته لتكسبه وجودا:**

لكن يبقى الأمل المنشود

بعيدا جدا

يستوطن أرض اللا موجود

إنها تحاول أن تصنع شيئا للوطن ولكنّه يظل وطنا صعبا مفقودا.

ويتجلى التناقض في أبهى صوره مع قصيدتها الثانية (حوارية) البحر هنا معادل موضـوعي للحب، لازال الحب يجذبها رغم أنها تقف بمركب العمر على المنحدر، الحـب كـان ولا زال إكسير الحياة لدى فدوى، حبّها لا يعرف زمنا ولا يعترف بتقدّم السن، فصحراء العمر

وخريفه أكثر احتياجا لماء الحياة وما يبعثه فيها من حيوية، هي تريده وفي الوقت ذاته تخافه، لذا فإنّه يمثل لها التناقض والغموض:

أنت الثراء البهاء الهناء ــــ والنشوة المشتهاة
وأنت التوتر، أنت التمزّق
أنت اختلاط العقول ــــ وأنت الصراع وأنت الضياع
وأنت القويُّ العتيُّ ــــ واللا أمان والقاهر المستبد
....

أربع صفات إيجابية مقابل ثماني صفات سلبية مما يجعل الخوف منه أكبر ضعفين من أمانـــه وحنانه؛ لكنّه عبقر الشعراء، وهو المبدع الذي استطاع أن يجذبها ويجعلها تدخل فـــي جـــسده بمحض إرادتها فتقول له (لبيك لبيك) لقد أصبحت تطلب منه أن يأخذها إليه وتقرّ بأنّـــه (ســـيد الأرض) فلا مفرّ منه.

في القصيدة الثالثة (وردة ديسمبر) تحاول الشاعرة أن تضيء بالأمل دهاليز النفوس المظلمـــة فالأمل بفرح آتٍ يخترق لديها حتى أشد الظروف قسوة وصعوبة، ديسمبر جهم وصقيعه قاصم ومع ذلك:

كان القمر ــــ على طرف الكون يزحف واهي الخطى
نحو كهف المغيب ــــ وريح الشتاء تعرّي الوجود
وتفرغه من هبات الحياة

ومع ذلك كان التوهج وبشاشة الربيع وابتسامات قوس قزح، مما جعلها تتعلم:

وعلمتني كيف تصبح دنيا المحال
البعيد المنال حقيقة
وكيف تحول هشاشة هذي الحياة
فتغدو الحياة صديقة.

وتستمد الوجود من الغياب وتحيا بأمل كان في يوم من الأيام:

نقطة الضوء بعمري أنت ــ نبراسي المضيء
إبق لي أرجوك ــ إبق الضوء والنكهة والمعنى
وأحلى صفحة في سفر شعري ــ توّجت آخر عمري!

لقد رحل ومع ذلك تبقيه في ذاكرتها لتستمد منه الأمل والضياء، ورغم أنها تعلم أن من مات لا يعود لكنّها ترجوه لتحيا على أمل فتقول (رجاء لا تمت).

ويأتي (السؤال الكبير) تسأل وهي تعلم الإجابة إنّه الحب بالحب يصبح صوت الحبيب أفقا، وجناحي نورس، ويجعله معراجا إلى ملكوت باهر الضوء، وهو فرح الطفلة بثوب العيد الذي حلمت به واحتفظت به تحت وسادتها، بل هو فرح الصحراء بالغيث، وهو الملاذ من الضياع، إنّه الأمن والأمان إنه الوطن، وتستمر الأسئلة والجواب في بطن الشاعرة تحتفظ به ولا تختم به بل تنتهي بسؤال:

ما الذي يجعل من صوتك نهرين
يفيضان بأعماقي حنينا وشجن.

بعد الكمّ الكبير من الأسئلة يطل الحب برأسه؛ إنّه حب قوي وصارخ، مَنْ يقرأه يظن أنّها ابنة العشرين ربيعا، لكن وكما كانت دوما تقول إنّه القلب الذي لا يمكنه أن يحيا بدون حب، هذه العاطفة السامية تملأ قلبها ووجدانها بكل صنوف الحب وأشكاله حب أخوة، وحب بنوّة، حب صداقة، هذا ما استطاعت أن تفسرّه لكن يبقى في داخلها أكثر مما قالت يبقى لديها ما لا يمكن وصفه بالكلمات:

يا سيدي قلبي ــ هذا حبّي الظاهر لكن ــ في قلبي شيءٌ آخر
يختبئُ وراء الصمت ــ ليتك تفهمني في صمتي
في صمتي رؤيا تتسع وتكبر ــ والكلمات تضيق!

وكما أنّ بشار بن برد يعشق بأذنه قبل العين، كذلك فدوى تظل حاسة السمع لديها هي رسولٌ للقلب، كيف لا وهي صاحبة الأذن الموسيقية التي جعلتها ترى بأذنها، فحين يأتيها صوته يمنحها الفرح، بل يمنحها ما هو أهم من ذلك؛ يشرّع لها أبواب الشعر، إنه يحيي موات أرضها ويحولها إلى جنّة و.

يرفعني فوق غمامة صيف
أتكاثر فيها أتندّى
أنطلق وراء مدار الأرض
كيانا روحانيا، طيف!!

وتغني للحب أنشودة ترجع معها إلى أيام الطفولة البريئة حيث كانت روحها تهفو لحب أبوي، وتحنّ لحب الأمومة، فلا تجد سوى حبّ الأخ، ثم يأتيها الحب من الخارج، تحاول الشاعرة الخروج من ميتافيزيقيا الكون المتجمد لتحيا بكنف الحب الذي تشعر معه بالأنس، فيعود بها للطفولة وحياة اللهو ونطّ الحبل....الخ، تتوسل إليه أن يأخذها تحت جناحيه، يستبدل الأمن والسلام بظلمة الأيام التي عاشتها.

في هذه القصيدة تختزل الشاعرة السنين وتعود وهي أم الثمانين تعود لعشرة أعوامها تتحدث عن ثالوث زمني، يتمثل في: الزمن القبلي عندما كانت طفلة تتنسم عبير الحب المفقود لدى الأبوين، وزمن التفتح وهو زمن المصالحة بين الزمن والطفلة التي أصبحت وردة تحطّ عليها الأطيار وترشقها نبال النظرات، وزمن يمثل حلقة الوصل بين الزمنين ويتحدث عن الطفلة التي يقع عليها فعل الزمن السابق، ويربطها بالزمن اللاحق، ثم يتبع هذه الأزمان الحديث عن الحب وحلاوته فتكرر عبارة (ما أحلى الحب وما أبهاه) أربع مرات ثم توردها مشطورة مرتين (ما أحلى الحب) وقد سحبت حلاوته على عمرها المتأخر وقد أحيى العظام وهي رميم:

ما أحلى الحب وما أبهاه! ــــ يحيا بين يديه رميم
تندى أرضٌ، تخضرُّ عظام ــــ فيه الزمن المسحورُ يقاس
بدقات القلب المبهور ــــ لا بالساعات يُقاس ولا
بتوالي الأشهر والأعوام ــــ ما أحلى الحب!

تترنح الشاعرة ما بين غياب الوهم وصحوة الحقيقة فالحب الذي تنشده لا وجود لــه، وكلمــا مدّت يديها لتمسك به لم تجد إلا السراب والفراغ، لقد صور لها خيالها شيئا عظيمــا وفاضــلا، لكنها لم تجده لأنه كالمدينة الفاضلة يوتوبيا التي لا وجود لها إلا في عقول الفلاسفة والمفكــرين الذين عاشوا على وهم اسمه فضيلة فهو اسم ليس له مسمّى، وهو فراغ **وما من أحد** / **ما من أحد!.**

ويستمر التقاء الأضداد في نقطة النهاية، فهو المقتل وهو الخلاص، هو الحلم الرحيب وهــو الصليب:

فيك عانقت وجودي
فيك كم طال ارتحالي
في أقاليم الضياع.

إنّه الغاية وهو الوسيلة، هو الجنّة والجحيم:

كم ظللني
شجرُ الجنّة في ظلك فيهِ
كم تقلّبت على نار الجحيم

هذه المتناقضات أوصلتها إلى القطيعة وخط اللاعودة:

لا تحاول ــــ صرت لي أيّ غريم
كلُّ شيء عاد لا شيء سوى بُغضٍ عنيف!
طلعت نبتتُه السوراءُ من حبٍ عنيف!
انتهى الحبُّ، ومن حيث انتهى الحبُّ ــــ ابتدا البغضُ ولا رجعة بعد اليوم
كل شيء انتهى ولم يبق إلا البغض مع الإصرار بعد العودة (كلاَّ لا تحاول).

وهنا تشع (ومضة) من قصة حب قديم مرّت بلا أثر، لقد أصبحت فراغا وزمنا ميتا، جعلها تدرك أنها تحيا خارج الموت البطيء، الذي يسير باتجاهها لكنّه لم يصل بعد.

إن الحزن الذي تخلّفه قصة حب قديم؛ وإن كان يفتّح في القلب الجراحات إلا أنه يروي الشعر، ويردّ الوهج الباهر للعمر، إلا أن هذه القصة ضنت على الشاعرة حتى بجراحاتها وآهاتها، ولم يسفر عنها سوى فجيعة صمت الشعر.

في (إنّه اللحن الأخير) القصيدة التي حمل الديوان عنوانها تجعل الشاعرة الشعر والحب قرينين من الجن، إنهما أمران خارقان، فالشعر والحب معيذا قلبه من هجمة العمر ووطء السنين، إنها أسيرة الشعر فله عليها سطوة السيد والمولى والأمير.

وهي تدافع عن قلبها فتقول:

ما الذي يملك أن يفعله الحبّ للحبّ وللشعر
وللمعنى الجميل

وتقول:

ما الذي يملك أن يفعله خافق ينبض بالشعر وللشعر عليه
سطوة السيد والمولى والأمير.

نلاحظ أنها تورد الحب والشعر بلا صفات أما المعنى فتتبعه بصفة (جميل) ليصل إلى مرتبة تسمح له الاقتران بالحب والشعر، إنها قضية جدلية بين الحب والشعر يظلان بمقتضاها قرينين للجنّ، وتختتم بقولها:

إنّ هذا قدر العمر وهذا
آخر الإيقاع في اللحن الأخير
إنه اللحن الأخير.

في (صورة ذاتية) تعرض لحياة حافلة وشوط طويل قطعته عبر سنين عمرها، حصدت منها خبرة – وهذا شيء جميل – إلا أنها أرهقتها، فالخبرة لا تأتي على بساط من الراحة والرغد، لكنّها رغم ما عانته في هذه الحياة ورغم ما أرهقها لم تتمكن من هزيمتها، كما لم تتمكن سهام القدر من تحطيمها، إلا أنه آن لهذا الجسد أن يستريح ويلقي عن كتفيه كل ما علق فيها من أحمال وأكدار.

وتصل في الحب إلى النزع الأخير فترثيه في (مرثية لشيء جميل) لقد كسا الحب مساحة واسعة من حياتها، صبّحها ومسّاها، وكان فلسفة وجودها إلى أن:

صحوت على ــــ حلم كابوسيّ جهم ذات صباح
الوجه الأسطوريّ الطفل بديع القسمات ــــ طعنته سكين الأقدار
وسقته كأس الموت المرّة ــــ مزقت الخدين الورديين
هشمت الرأس اليانعة النضرة.

لذا فهي ترثيه بأجمل ما يكون الرثاء معددة مناقبه باكية أيامه الجميلة:

يا أجمل ما ظل بعمري ــــ معنى عمري وقوام حياتي
أكذا تغتالك صاعقة القدر الهوجاء
أكذا تذروك رياح القدر المشئوم –
رمادا وهباء ــــ يا أجمل ما خلق الله ــــ يرحمك الله يرحمك الله!

ويشدّها الحنين إليه، والاستسلام لسطوته، فتفر منه إليه مقنعة قلبها بأنّه قدرها الذي لا مفرّ منه، فهي الفراشة الضعيفة التي لا تستطيع بجناحين من طينة الشمع أن تفر من وهج حرارة الشمس التي تملأ الدنيا من أقصاها إلى أقصاها.

أما قصيدة (حصاد مرّ) فهي ثمرة من ثمار الحب الضائع تتكفئ الشاعرة فيها لأعماقها، وتستعرض ما جنته من الحب؛ لقد صافحت الهواء، واتبعت اللاأحد، وأحيطت بالفراغ، والآن تحصد المرّ، فما صوره الوهم لها أنه شيء عظيم وقمم مرتفعة، تكشفه المعرفة والحقيقة التي أزالت بوهجها الذهبي زيف وهم عاشت عليه لتستيقظ حواسها فلا ترى ولا تسمع إلا حلما مكسورا، وحصادا مرّا لنهاية عمر.

عندما التقيت الشاعرة وكانت تهمّ بطباعة ديوانها الأخير طلبت منها أن تسمعني بعض ما ضمنته في هذا الديوان فقالت فيه قصيدة جميلة جدا أرثي بها نفسي، وقرأت عليّ جزءا من القصيدة ألقتها بإحساس عميق وكأنها جزء منها، حتى ظننت أنها قد تطلق اسمها على الديوان، في قصيدة (حلم) يتعاضد الحلم مع الحقيقة ليطيحا بأمانيها، ترثي بها نفسها وأحلامها، وتأسى لما لم تقله بعد، فمهما اتسع العمر يبقى هناك ما لم يُقل، وشاعرتنا تعتبر أنّ أفضل قصائدها هي التي لم تكتبها بعد، وترثي فيها حياة حافلة انتهت لفراغ وعدم فـ:

بكيت عليها وغسلتها بالدموع
وسلّمتها لمهب الرياح
رجعت بخفي حنين
بكفين فارغتين.

وتسلّم حياتها وقصائدها لموت لا رجوع بعده للحياة.

في قصيدة (مواساة) تقف إلى جانب قلبها ضد حبٍّ مات وتحرّض القلب على خداع الحزن بالضحك:

لا تأس إن مات حبك
اضحك على الحب واخدع
بالضحك حزنا عصيّ.

تنهي الشاعرة ديوانها بقصيدة عنوانها (كوكب) تتوجه من خلالها إلى الكوكب بأسره وقد بدأ يتلاشى في مدى غير متناهٍ، ويجمع المتناقضات؛ لقد أمسى ضوءه الباهر نهرا، منفصلا عنه ولكنه لم يزل مجراه يجري باتجاهها، إنها تتصيد الأمل والضياء من بين براثن التلاشي والظلام، لذا جعلته يسير في اتجاهها.

هكذا يظل حزنها متلفعا بدثار من أمل، ويظل أملها يكتنفه الضباب.

أخيرا، نقول إن الديوان الثامن عقد منتظم اللآلئ، وكأنها قصيدة واحدة تضم مقاطع، وكل مقطع يتناول فكرة تنتظم في النهاية معسابقتها والتي تليها.

كما أنها جميعا تدور في محور قصص الحب التي عاشتها في بداية حياتها، ولا زالت حلاوة لحظاتها تغزو حواسها لتتراوح هذه القصائد ما بين ذكرى جميلة لهذا الحب، وبين ضياعه هباء، ثم موته وتلاشيه، ولكن الأمل باق.

إن كانت البدايات لا سابق لها، فإن النهايات لا لاحق لها، فيسدل الستار على قـصص حـب وأمل بهت وتلاشى.

لو قارنـا بين قصائد ما قبل الديوان الأول وقصائد الديوان الأخير نجد نقاط اتفـاق ونقـاط اختلاف فمن نقاط الاتفاق أنها في قصائدها الأولى كانت ذاتية وإن لم تكن تتحدث فيهـا عـن الحب بصراحة، كذلك قصائد الديوان الثامن؛ حيث عادت فيه لذاتيتها الفرديـة تـسترجع فيـه أنوثتها وقصص حبها.

في قصائدها الأخيرة أصبح نفسَها قصيرا حتى إن بعض القصائد لم تزد كلماتها عن العشرين كلمة.

في اللحن الأخير رغم انطلاق فدوى للحداثة نجد بعض العبارات القديمة تتسلل إلى قصائدها الحديثة.

في ديوانها الأخير أكثرت من توظيف ثلاثة أبحر هي المتدارك والمتقارب والمديـد، بينمـا نجدها في الرحلة المنسية تتنقل بين عشرة أبحر كان السريع أكثرها ترددا يليه الطويل والكامل، بذا تكون معظم قصائدها في الديوان الثامن يغلب فيها النظم على البحور الصافية بينمـا فـي الرحلة المنسية يكثر النظم على البحور الممزوجة.

أما آخر قصائدها فهي بعنوان (وحشة) فيها نجد بدايات فدوى وقد تجاذبتها النهايات، فكمـا بدأت وحيدة في سجن البيت الأثري الكبير انتهت وحيدة في سجن أرسـتقراطي كبيـر، إلا أن السجان اختلف، فسجانها في بداية حياتها من الإخوة ورجال العائلة، أما في النهايات فإن سجانها المرض والاحتلال، فلكلّ منهما على القلب ثقله.

وما بين السجنين وبالذات منذ حضرت مؤتمر السلام بالسويد عام 1950 وحتى التـسعينيات عاشت فدوى حياة الانطلاق والترحال بين العواصم العربية والغربية، طافت الفيافي، وقطعـت البحار.

كانت فدوى في شبابها تخشى الموت وما يليه من أحداث ففي قصيدة(خريف ومساء) تقول:

آه يا موت! ترى ما أنت؟ قاس أم حنون __ أبشوش أنت أم جهم؟ وفيٌّ أم خؤون؟!
يا ترى من أي آفاق ستنقض عليه؟ __ يا ترى ما كنه كأس سوف تزجيها إليه؟
قل، أبن، ما لونها؟ ما طعمها؟ كيف تكون؟ ذاك جسمي تأكل الأيام منه والليالي
وغدا تلقى إلى القبر بقاياه الغوالي __ وي! كأني ألمح الدود وقد غشىّ رفاتي
ساعيا فوق حطام كان يوما بعض ذاتي __ عائثا في الهيكل الناخر، يا تعس مآلي!

لكنها عاشت وامتد بها الأجل إلى أن أصبحت تتمنى الموت وتنتظره بقبول ورضى، تمامـــا كالعرافة سيبيل تقول في قصيدتها الأخيرة والتي تحمل عنوان: **وحشـــــــــــــــــة**

ركض الوقت وخلَّفني.... وحدي مع ظلي في الدار
القانون الكوني تلاشى.... بـــدده عبــث الأقـــدار
لا جاذب يمسك أمتعتي.... لا جاذب يبقيها في الدار
داري ما عادت دارا لي.... أو مصدر أمن واستقرار
طارت أمتعتي صارت.... داري ملــكا للأغيـــار
طار المقعد طار خواني.... طـــار الكرســـي الـــدَّوار
لا أب لا أم ــــ وحـــدي مع ظلي في الـــدَّار
لا أخـــوات ولا أخـــوة ـــــ تملأ في الـــدَّار فـــراغ الـــدَّار
لا شيء سوى الوحشة والغم ــــ وركام الأشــــــهر والأعـــــوام
يثني ظهري يثقل خطوي.... يطــفيء في أفقـــي الأنـــــوار
ركض الوقت وخلّفني.... وحـــدي مع ظـــلِّي في الـــدَّار
أخشى الغدَّ أخشى المجهولَ.... الآتي من غيـــــب الأقــــدار
توحشني، كم ذا توحشني.... ســـاعة أمي الأثريـــة
والصور التذكارية
توحشني مكتبتي أنس حياتي ــــ في الأزمات وسوء الحال
توحشـــني صحـــبة عـــودي ــــ صَمَتَ العود انقطعت فيه الأوتار
يوحشـــــــني عبــق القهـــــوة.... العبق العطري الفواح
يغــــــرقني في بحـــر النشـــوة.... كلَّ مساءٍ كلَّ صباح
ركــض الـــوقت وخلّـــفني.... وحـــدي مع ظلي في الـــدَّار
ربـــي لا تجعـــلني عبئـــا.... تســـتثقله كلَّ الأجيـــال
انتظر بلوغي أرض الصمت.... انتظر الموت
طـــالت دربـــي يا ربـــي.... قصّرها واختصر المشوار
يوجعني الحكم الصهيوني.... وأوامر منع التجوال
يـــوجعني لا بل يقتـــلني.... في وطني قتل الأطفال

أعمـــــــــــالــها

من صور الإبداع التي منحت فدوى قوة البقاء في الساحة الأدبية أنهــا جعلـــت الكلمـــة المنثورة تتعاضد مع الكلمة المنظومة في رسم صورة لحياتها، مما جعل سيرتها سواء على مستوى الذات الفردية، أم الجمعية تمتد عبر تسعة دواوين وكتابين تــشرح فيهمـــا ســـيرتها الشخصية، والأنثوية والوطنية.هذه الأعمال هي:

- **رحلة جبلية رحلة صعبة**
- **الرحلة الأصعب**
- **الديوان الأول: وحدي مع الأيام 1952م**
- **الثاني: وجدتها 1957م**
- **الثالث: أعطنا حبّا 1960م**
- **الرابع: أمام الباب المغلق 1967م**
- **الخامس: الليل والفرسان 1969م**
- **السادس: على قمة الدنيا وحيدا 1973م**
- **السابع: تموز والشيء الآخر 1989م**
- **الثامن: اللحن الأخير 2000م**
- **التاسع:** ويضم ثلاثين قصيدة كتبت قبل الديوان الأول جمعها الدكتور يوسف بكار في كتاب يحمل اسم **الرحلة المنسية** وذلك لأنها لم تنشر من قصائده الثلاثين ســـوى قـــصيدتين نشرتهما في ديوانها الأول وهما: قصيدة سمو وظلت تحمل نفس الاسم، وقصيدة للـــشعوب هبة وأعادتها تحت اسم بعد الكارثة.
- **كتاب أخي إبراهيم**

سلام الله عليك يا فدوى، سلام عليك وأنت الصخرة الصلبة التي تحطمت عليها كل الصعاب التي ينحني أمامها البشر.

المصـــــــــــــــــادر والمـــــــــــــــــراجع

- **أولا المصادر**

1. الأعمال الشعرية الكاملة، فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيـــروت، ط1، 1993م.
2. اللحن الأخير، فدوى طوقان، دار الشروق – عمّان، رام الله، ط1، 2000م.
3. رحلة جبلية رحلة صعبة، فدوى طوقان، دار الشروق – عمان، ط3، 1988م
4. الأعلام – قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، مج8، ط11، مايو 1995م.
5. تاريخ الأمم والملوك، لأبي جعفر محمد بن جرير الطبري/ تحقيق محمد أبـــو الفـــضل إبراهيم، دار سويدان – بيروت، ج6، 1384هــ/ 1964م.
6. ديوان أحمد شوقي، مداخلة وتحقيق د.إميل.أ.كبــــا، دار الجيـــل – بيـــروت، ج2، ط1، 1995م.
7. ديوان إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، دراسة وتحقيق الشاعر زهير ميـــرزا، دار العودة – بيروت، 1974م.
8. الفتوحات المكية، محي الدين بن عربي، ج2.
9. لسان العرب، ابن منظور، دار صادر – بيروت،ط3، 1414هــ/ 1994م.
10. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق – بيروت، ط33، 1992م.

- **ثانيا المراجع العربية والمترجمة**

1. الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر، مفيد محمد قميحة، منشورات دار الآفـــاق الجديدة –بيروت، ط1،1401هــ 1981م.
2. أحكام تجويد القرآن، محمد سليمان أحمد الشندويلي، دار ابن القيم للنـــشر والتوزيـــع – السعودية –الدمام، جمادى الأولى 1388هــ/ أغسطس 1968م.
3. أشكال التناص، أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1998م.

اعترافات القديس أغـــسطنيوس، تعريـــب الخوري يوسف المعلم – مراجعة الأب لويس

برسوم الفرنسيسكاني، المعهد الأكليريكي الفرنسيسكاني الشرقي– الجيزة – مصر، 25مارس 1957م.

4. الاعتكاف عودة إلى الذات، أنطوني ستور/ترجمة يوسف ميخائيل أسعد.
5. الاغتراب في التراث الإسلامي، محمود رجب، الإسكندرية،1978م.
6. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، مصطفى السعدني، منشأة المعـارف–الإسكندرية،1987م.
7. التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، موسى ربايعة، مؤسسة حمادة للدراسـات الجامعية–الأردن،ط1،2000م.
8. تحليل الخطاب الشعري–استراتيجية التناص،د محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، ط2، 1986م.
9. الحركات الفكرية والأدبية في العالم العربي الحديث، أحمد أبا عـوص وعبـد اللطيـف الفارابي، دار الثقافة للنشر_ الدار البيضاء، ط1، 1416هـ/1995م.
10. الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر– بيروت،ط1،1979م.
11. ت . س اليوت– الأرض اليباب، د . عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيـة للدراسـات والنشر – بيروت ، ط2 ، 1995م.
12. تشريح النقد، نورثرب فراي، ترجمة محي الدين صبحي، الدار العربية للكتاب،1991م.
13. تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، د. شكري فيصل، دار العلم للملايين– بيـروت، ط 4، 1969م.
14. تفسير إنجيل مرقس، جمع وتقديم هلال أمين موسى، 1980م.
15. تفسير سفر أشعيا، بقلم هـ.آ. إيرنسايد، تعريب س.ف. باز، دار الحياة– الأردن.
16. جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسـات والنشر–بيروت، ط3، 1992م.
17. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعيـة للدراسـات والنشر–بيروت، ط4، 1416هـ 1996م.
18. الرمز الشعري عند الصوفية، د.عاطف جـودة نـصر، دار الأنـدلس–بيـروت، ط3، 1983م.
19. الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمـد، دار المعـارف–القـاهرة، ط3،1984م.

20. شرح المعلقات العشر – دراسة ونصوص، تحقيق فوزي عطوي، الشركة اللبنانية للكتاب – بيروت، 1969م.
21. الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية – القاهرة– 1992م.
22. شعر عمرو بن معد يكرب، جمع وتحقيق مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية – دمشق، 1974م.
23. الشعر والتلقي، د.علي جعفر العلاق، دار الشروق للنشر والتوزيع – عمان – رام الله ط1،1997م.
24. عن بناء القصيدة العربية الحديثة، د.علي عشري زايد، دار مرجان للطباعة، نشر مكتبة دار العلوم–القاهرة ط1، 1978م.
25. في النقد الأدبي، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني– بيروت،1967م.
26. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين– بيروت، ط1962/1م.
27. كولردج، د.مصطفى بدوي، دار المعارف مصر – 1958م.
28. المدارس الأدبية ومذاهبها، د.يوسف عيد، دار الفكر اللبناني – بيروت، ط1، 1994م.
29. مختصر تفسير ابن كثير، اختصار وتحقيق محمد علي الصابوني، دار القرآن الكريم – بيروت، ط7، 1402هـ/1981م.
30. مشكلة المعنى في النقد الحديث، مصطفى ناصف، مكتبة الشباب–القاهرة ، 1965م.
31. مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، بسام قطوس، مؤسسة حمادة للنشر–إربد، ودار الشروق–عمّان، ط1، 2000م.
32. مقدمة في الشعر العربي، أدونيس، مكتبة الأسوار–عكا، 1977م.
33. منهج المعجمية، جورج ماطوري، سلسلة نصوص مترجمة (1)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية – الرباط..
34. الموت والخلود في الأديان المختلفة، عزت زكي، الكنيسة الأسقفية، ط1، 1972م.
35. نشوء وتطور الأدب العربي، رامز حوراني، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط1،1996م.

- **ثالثا: المجلات والدوريات**

الأدب وبويطيقا المجهول، محمد برادة، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية، ع51، 1997م.

- **رابعا: المقابلات**

مقابلة للباحثة مع الشاعرة في 3 ديسمبر 1999م، وأخرى في 15 يوليو 2000م

المحتويات



ملتقى الصداقة الثقافي

دار الصداقة للنشر الإلكتروني

http://www.alsdaqa.com/vb

http://www.alsdaqa.com/vb/forumdisplay.php?f=95